GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ

UTOPÍAS Y QUIMERAS

GUÍA DE VIAJE POR LOS TERRITORIOS DE LA CIENCIA FICCIÓN

ENSAYO

GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ

UTOPÍAS Y QUIMERAS

GUÍA DE VIAJE
POR LOS TERRITORIOS
DE LA CIENCIA FICCIÓN

JUS

ÍNDICE

Cubierta
Portada
Índice
Prólogo
Citas

I. GUÍA PARA VIAJEROS INTERNACIONALES
Nuevos mundos: de Platón a «La isla del doctor Moreau»
Al borde del abismo: de Zamiatin a Margaret Atwood
La sociedad resquebrajada: vidas frenéticas, muertes violentas
La utopía biológica: de lo impredecible a lo inconquistable
Cinco visiones: cinco advertencias
La mano izquierda de la oscuridad
Muerte de la luz
Dune: el Ciclo
«Fahrenheit 451»
El hombre en el castillo

II. GUÍA PARA VIAJEROS NACIONALES
Utopías clásicas mexicanas: de la isla de Saucheofú a Villautopía
La isla de Saucheofú
La armonía del universo
Los mundos habitados
El porvenir poético
Villautopía
Mexicanos en marte: la utopía nacional
El Marte redentor
El mensaje de Marte
El Marte a gogó
Marte y el desafío espacial
Marte como utopía nostálgica
Las fronteras de la ciencia ficción mexicana: prodigios y

resurrecciones
Antes el futuro era otra cosa
De «Mejicanos en el espacio» a un mexicano en el espacio (1968-1990)
«Más allá de lo imaginado» y el «boom» de la ciencia ficción mexicana (1991-2000)
La ciencia ficción mexicana del siglo XXI o el futuro no es como solía ser
La ciencia ficción fronteriza
Una utopía llamada México

III. SITIOS DE INTERÉS
Enrique González Martínez: la poesía del apocalipsis
Aurosia: el planeta utópico
Philip F. Dick: la utopía paranoica
«Tiempo lunar»: la utopía del desastre
Seamus Heaney: la utopía de la conciencia
Kirinyaga: la utopía en la era de la globalización
Andréi Tarkovski: la utopía del agua como espejo
Hayao Miyazaki: la utopía del vuelo
Blanca Martínez: la utopía de la esperanza
Kurt Vonnegut: la utopía del humor futuro
La utopía comienza en casa

Bibliografía
Créditos
Colofón

PRÓLOGO

La imaginación utópica nace del sueño de compartir un espacio común con la humanidad en su conjunto, y tal espacio no es simplemente un territorio o un ideal, sino la experiencia misma de otra sociedad, de otra clase de relación entre los seres humanos como individuos y comunidad. Esta experiencia es lo que une, integra y transforma a quienes la viven, y es la que le da vehemencia y solidez a la utopía no sólo como género literario, sino como un proyecto a llevar a cabo, como un programa a seguir.

En la famosa película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, el líder de los androides expone a su perseguidor lo que se ha perdido por no ser algo más que un humano: «He visto cosas que ustedes no creerían. Naves de guerra como bolas de fuego sobre el hombro de Orión. He visto rayos láser brillando en las tinieblas cercanas a la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia». La visión utópica nace de estas mismas emociones y estremecimientos: nos avisa que, más allá del horizonte ordinario de nuestra vida, hay maravillas y hazañas por ver, por vivir, por experimentar. Cosas hermosas y terribles bellezas. Nuevos hitos del ser y el hacer. Prodigios y magnificencias, poderes y saberes, ascensos y caídas.

La utopía es, por ello, una lección de vida. Una especulación, sí, desde luego, fantástica y fantasiosa, pero nacida de una realidad humana: de nuestro interés por cambiar el mundo y transformar la vida, de no conformarnos con lo que ya somos, con lo que ya tenemos. Hija de la filosofía griega y madre del Renacimiento y la Edad Moderna, la utopía concentra el ideal básico de la civilización contemporánea: el progreso.

Para todo autor utópico, para todo convencido utopista, la cuestión de la evolución y el desarrollo es la pregunta fundamental, y cada utopía imaginada es la respuesta individual a las contradicciones, conflictos y paradojas del mundo y del tiempo en que cada utopista ha vivido. La utopía es una experiencia en proceso, un experimento en plena acción, una tomografía de las fisuras, miserias y carencias de la

realidad que se padece. Un diagnóstico de la enfermedad real y una apuesta por un tratamiento determinado, por una cura específica.

A continuación haremos un breve repaso por algunas utopías universales en la cultura occidental y por las utopías nacionales que México ha dado al mundo, para concluir con algunos sitios –obras y escritores– de interés para este género literario que proyecta un espacio imaginario, y no por ello menos real, donde los deseos de algo mejor (en lo político, en lo social, en lo económico) tienen como sustento una tierra –república, isla o planeta– que es siempre un horizonte abierto, un país más rico, libre y justo que el nuestro: una quimera dorada, una espléndida pesadilla.

GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ
Mexicali, Baja California, 2016

Sin nosotros no habría sueños.

WISLAWA SZYMBORSKA

En vela, artista, en vela,
no te duermas:
eres el cautivo de la eternidad
y el prisionero del tiempo.

BORIS PASTERNAK

I. GUÍA PARA VIAJEROS INTERNACIONALES

NUEVOS MUNDOS: DE PLATÓN A «LA ISLA DEL DOCTOR MOREAU»

Los griegos, por sus persistentes preguntas y sus osadas respuestas acerca de todos los asuntos habidos y por haber se convirtieron, hacia el siglo IV a.C., en las principales autoridades en el campo del saber. Desde la Antigüedad, su ciencia y su filosofía, su arte y su cultura, fueron puntos de partida para descifrar el mundo, para explicar la realidad y darle un orden, un sentido.

Entre los muchos filósofos griegos que participaron en el establecimiento de un horizonte conceptual que ha llegado hasta nosotros se encuentra Platón, discípulo de Sócrates, que equiparó la verdad con la búsqueda de la perfección. Para él, el universo era un todo eterno y armónico, y la esfera, la metáfora esencial.

Por lo mismo, Platón percibía que la vida terrena, que la sociedad en que vivía, era todo menos perfecta y armónica. No le gustaba lo que veía día con día y buscó dar a conocer las fallas de su propia comunidad ofreciendo un espejo donde se pudiera mostrar el camino correcto, la perfección misma, a través de una estructura política determinada.

En su obra *La República*, Platón funda el género literario de la utopía, es decir, la creación de un mundo (país, nación, comunidad) mejor, al menos distinto en sus postulados que el nuestro, estableciendo así las bases para que, a través de una mirada crítica y de un anhelo de cambio, pudiera transformarse la realidad en una sociedad más armónica y equilibrada. La utopía nace, pues, como un proyecto que se pone a disposición de los lectores para que éstos lo lleven a cabo. Un mundo en el cual la vida fuera más útil y segura.

Es irónico que Platón propusiera a los verdaderos filósofos como los gobernantes de su imaginaria república. Para él los saberes y la capacidad de reflexión de los filósofos les permitían gobernar de un modo superior, orientado por el conocimiento. Un segundo estamento lo constituían los guardianes, cuya función era salvaguardar la República: eran los ejecutores de las órdenes de los filósofos. Por último estaba el pueblo (campesinos y artesanos), cuyos trabajos y

labores proporcionaban el sustento económico del Estado. La república contaba, además, con un mito común que explicaba el origen y la razón de los tres estamentos sociales.

Para poder ser perfecta, la república platónica necesitaba basarse en una rígida jerarquía que le diera la estabilidad necesaria para prosperar y desarrollarse. Por tal motivo, los poetas, perturbadores constantes del orden de las cosas, quedaban excluidos de participar en ella. De ahí que se afirme la íntima vinculación que existe entre el estado ideal platónico y los estados totalitarios modernos, donde la felicidad humana es incompatible con los modelos propuestos para alcanzarla. Así, el Estado platónico buscaba, por medio de la perfección y la justicia, una felicidad que terminaba siendo un orden a la vez armónico y opresivo, virtuoso y asfixiante.

La República de Platón mostraba (como toda utopía que se precie de serlo, y la suya es la primera de la que se tiene constancia) una serie de rasgos modernos y de ideas ajenas a su tiempo: abolición de la propiedad privada y de la familia, control de la natalidad e igualdad de la mujer. Todas estas condiciones servían para preservar la unidad de la república y mantenerla en el estado de pureza necesario para su desarrollo hacia la perfección social.

La propuesta de la igualdad de la mujer hizo que el comediógrafo ateniense Aristófanes escribiera *La asamblea de las mujeres*, donde satirizaba este tipo de obras filosóficas, llevando a cabo una crítica de aquellas ideas que para una sociedad como la ateniense (que hacía de la mujer un objeto doméstico y jamás una ciudadana que pudiera tener injerencia en los asuntos públicos) eran inaceptables y objeto de burla y de escarnio. Así, la utopía platónica buscaba la perfección, a la vez que era una crítica de la sociedad ateniense de su tiempo. Platón, por supuesto, no la habría escrito si hubiera estado de acuerdo con el mundo en que vivía. Fue su profundo malestar ante una serie de hechos políticos y sociales lo que le llevó a escribir una obra que, con los siglos, se convertiría en el arquetipo de la utopía: una forma de criticar el mundo y sus instituciones, de buscar una nueva sociedad para la condición humana, una mejor forma de convivencia.

De modo que la lección republicana de Platón no cayó en el olvido. A pesar de la caída del Imperio romano y de la dispersión del conocimiento de la Antigüedad durante la Edad Media, los hombres y mujeres del Renacimiento rescataron las obras de los antiguos pensadores griegos y las pusieron al día al leerlas, copiarlas y discutirlas.

Para principios del siglo XVI, este renacimiento intelectual tuvo como coordenadas principales los grandes viajes de navegación por el mundo, incluyendo el descubrimiento de nuevos continentes y las guerras de Reforma, que trajeron como consecuencia la escisión de la Iglesia en Europa, dividiéndola entre católicos y protestantes, lo cual provocó un clima de incertidumbre y caos en todos los órdenes de la vida. América y Oriente empezaron a ser conquistados, y los imperios europeos ya no abarcaron únicamente Europa. Pero mientras esos imperios crecían, las guerras de religión del siglo XVI asolaron Francia y Alemania. Italia perdió su libertad política y fue presa, nuevamente, de príncipes extranjeros. Más tarde se produjo la Contrarreforma, el movimiento católico para contrarrestar la influencia protestante. Y la poca libertad que se tenía para la especulación y la nueva ciencia se redujo repentinamente. De ahí que los logros alcanzados primeramente en Italia tuvieran sus consecuencias en Inglaterra, donde esa libertad estuvo menos restringida e incluso fue apoyada, ya que la Contrarreforma nunca llegó a darse en esa nación. Científicos como Isaac Newton y William Harvey tuvieron la oportunidad de desarrollar sus experimentos sin el sigilo o el temor de Galileo y otros científicos italianos de su tiempo, muchos de los cuales acabaron en la hoguera, acusados del crimen más horrendo para aquella época: la herejía. Es decir: la inquietud intelectual, la curiosidad científica.

En este escenario convulso y cambiante a un tiempo vivió Tomás Moro, abogado, polemista, traductor, alguacil de Londres, embajador del rey Enrique VIII, lord canciller y autor de un libro que causaría una viva polémica: *Utopía*, publicado en 1516. Moro, como dijo unas décadas después Thomas Nashe:

> Dándose cuenta de que la mayor parte de las repúblicas estaban corrompidas por deplorables costumbres y que los Estados eran simples empresas de piratería, engendrados por la violencia y el asesinato y mantenidos por las maniobras y los crímenes de unos pocos, dándose cuenta de que, en los más importantes reinos en plena prosperidad, no existía igualdad económica ni una sana distribución de bienes entre los ciudadanos. Tomás Moro había llegado, pues, a la conclusión, en sus meditaciones, de que debía elaborar un plan ideal de República o Estado a la que llamaría Utopía.

Moro, como la gran mayoría de pensadores de aquella época, era humanista. El humanismo consistía en una conjunción de ideas medievales con ideas grecolatinas: un pensamiento escéptico que rechazaba dogmas y consideraba que el mundo podía ser transformado. Moro fue, así, el modelo de los intelectuales del Renacimiento que creían necesario crear valores nuevos, sociedades

nuevas que sustituyeran a las injustas sociedades en que vivían. El mundo medieval se derrumbaba ante sus ojos, pero no lo consideraban una gran pérdida, sino el fin de una etapa; lo que el mañana daría estaba en sus manos crearlo. El humanismo fue una apertura racional al mundo. Y la *Utopía* de Moro, como *La República* de Platón, era una crítica al orden prevaleciente y una especulación de lo que los hombres nuevos podían hacer con un gobierno más racional que el que conocían:

En otros sitios se habla del bien público, pero se atiende más al particular. En Utopía, en cambio, como no existe nada privado, se mira únicamente a la común utilidad. Y es lógico que así ocurra en ambas partes. Allá, en efecto, son pocos los que ignoran que si cada uno no se preocupa de sí mismo, habrá de morir de hambre por floreciente que sea el Estado, razón por la cual tienen más cuidado de sus propias personas que del pueblo, es decir, de los otros ciudadanos. Entre los Utópicos, por el contrario, siendo todo común, nadie teme carecer de nada, con tal de que estén repletos los graneros públicos, de donde se distribuye lo necesario con equidad. Por eso no conocen pobres ni mendigos y sus habitantes son ricos aunque nada posean. Me gustaría que alguien se atreviese a comparar con esta equidad la de otros pueblos. Que me muera si he logrado encontrar en ninguno de ellos el menor vestigio de ambas virtudes. ¿Qué justicia es ésa que permite que un noble cualquiera, un orfebre, un usurero u otro de la misma ralea, que no se ocupan en nada o lo hacen en cosas de ningún provecho para el Estado, lleven una vida espléndida y regalada en la ociosidad a ocupaciones inútiles, mientras el esclavo, el auriga, el obrero, el agricultor con un trabajo tan constante y penoso que no lo soportaría una bestia de carga y tan necesario que un Estado no podría durar sin él ni siquiera un año, apenas alcancen a alimentarse malamente y a arrastrar una vida miserable y, desde luego, de peor condición que la de un animal, cuyo trabajo no es tan continuo ni les desagrada ninguna comida, por inferior que sea, ni tiene ninguna preocupación por el porvenir?

Una de las diferencias más significativas entre *La República* de Platón y la *Utopía* de Moro es que la isla de Utopía no constituye un universo cerrado y autónomo, sino una república en pleno movimiento y actividad. Si la ciudad ideal de Platón se plantea como un proyecto para llevarse a cabo, como un modelo permanente y sin cambios, la *Utopía,* en cambio, es la visión de una realidad en pleno funcionamiento, de una forma de gobierno que se encuentra en marcha y que le es contada a Moro por Rafael Hitlodeo, explorador portugués, compañero constante de Américo Vespucio en tres de sus cuatro viajes y explorador por su cuenta de regiones diversas, entre las que se cuentan tierras y hombres incógnitos. Una de esas tierras es una isla llamada Utopía, donde:

Por no existir ni el uso del dinero ni la ambición de poseerlo, se han evitado innumerables pesadumbres y arrancado de cuajo la simiente de tantos crímenes […]. ¿Pues quién ignora que el engaño, los robos, las rapiñas, las disputas, los motines, los insultos, las sediciones, los asesinatos, las traiciones, los envenenamientos, cosas todas que pueden castigarse con suplicios, pero no evitarse, se extinguirían evidentemente con la desaparición del dinero, y que de igual modo se desvanecerían el miedo, las inquietudes, los trabajos y los desvelos? La

pobreza misma, que para muchos radica en la falta de dinero, decrecería si éste no existiese.

Ciertamente, la visión de Moro era una visión crítica del mundo que lo rodeaba, sobre todo de Inglaterra y su capitalismo incipiente. El temor al dinero, a la usura, al comercio como actividad preponderante, le hacen aspirar a un camino que tiene como raíces a los primeros padres de la Iglesia y que se traduce en la búsqueda indeclinable de un paraíso aquí, en la Tierra. A este paraíso, desde luego, añade el despertar renacentista, ávido de conocer y especular sobre todos los conocimientos posibles para bien de la humanidad, conocimientos que abarcan, para los utópicos, la ciencia médica y los secretos de la naturaleza.

En cuanto al firmamento, la visión que tiene Moro, a través de los habitantes de la propia Utopía, es conceptualmente anterior a Copérnico, ya que *Sobre las revoluciones de las esferas celestes* fue publicado en 1543, ocho años después de la muerte de Moro y veintisiete años después de la publicación de la obra magna del que fuera lord canciller de Inglaterra. Para los utópicos, la tierra continuaba siendo el centro del universo, pero los utópicos rehuían la astrología y pretendían resolver los misterios que los seres vivos y los objetos inanimados (como los astros) les presentaban a través de la filosofía. Para Moro, éste era el único camino posible para mirar el mundo y obtener de tal mirada un atisbo de esperanza y una solución a los eternos conflictos de la existencia humana.

Pero Moro no tendría mucho sosiego después de escribir su *Utopía.* Iría de un cargo a otro, siendo cada vez más un partícipe de la política de su tiempo, hasta que el divorcio de Enrique VIII lo hizo anteponer su propia conciencia a la política. Incapaz de corromperse, acabó siendo acusado de traición y decapitado en la torre de Londres en 1535. Finalmente, las razones de Estado habían vencido. Pero sólo en apariencia: su *Utopía* iba a convertirse en una obra de amplias repercusiones hasta nuestros días e inauguraría, oficialmente, todo un género literario que llevaría el nombre de su isla desde entonces.

Si los libros de caballería fueron los *bestsellers* del otoño de la Edad Media, las utopías tuvieron su época dorada a partir de Moro. *El mundo de los tontos* (1552) de Domni, *Ciudad del Sol* (1623) de Campanella o *Nueva Atlántida* (1627) de Francis Bacon fueron creadas bajo el influjo de Moro y con la intención de mostrar otros órdenes sociales posibles a los hombres de su tiempo. Pero en la época que aparecieron, la nueva ciencia triunfaba en Inglaterra y Holanda, y los

ideales burgueses de progreso lidiaban con buena fortuna contra una aristocracia cada vez más a la defensiva. El universo empezó a ser visto como un enorme mecanismo basado en las leyes de causa y efecto.

Los nuevos descubrimientos en el campo de la astronomía llevaron a la especulación sobre si los mundos del sistema solar (incluyendo al Sol) estaban o no habitados. Y si lo estaban, ¿cuáles serían las características físicas de sus habitantes, sus formas de gobierno, sus creencias políticas y religiosas? Obras como *Historia cómica de los estados e imperios del Sol* y *Viaje a la Luna* de Cyrano de Bergerac y *Micromegas* de Voltaire utilizaron los nuevos conocimientos astronómicos, más que para divulgar la ciencia de su época, como pretexto para sus especulaciones sobre el buen gobierno. La política dominó, sin duda, la intencionalidad de sus escritos.

A partir del siglo XVII, con la fundación de las primeras sociedades científicas en Inglaterra y Francia, la ciencia misma se convirtió en toda una institución. Los científicos, para entonces, se habían dado cuenta de que todos ellos se encontraban en el umbral del conocimiento en sus respectivos campos de estudio. Lo que seguiría a continuación sería una extensa y hasta hoy inacabada exploración de esos nuevos ámbitos y su aplicación para fines prácticos.

Al mismo tiempo que esto sucedía, el género literario de la utopía se iba convirtiendo en el instrumento idóneo para una crítica del mundo, con una virulencia hasta entonces desconocida. *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift es una crítica feroz e intransigente de su propia época. Swift dignifica lo que él piensa que es digno y denigra todo aquello que cree denigrable. Por eso su obra es también una utopía cuando habla del reino de Luggnagg, visitado en el tercero de los seis viajes que relata. En ese reino, Gulliver se maravilla por la existencia de los inmortales, que son seres humanos «que gozan el privilegio de no morir y, por consiguiente, la idea de la muerte no los intimida, no los aniquila, no los consume». Pero esa utopía es sólo aparente. Uno de los propios luggnaggienses termina por explicarle a Gulliver la realidad de tal privilegio:

A continuación me hizo el retrato de los inmortales, diciéndome que seguían a los mortales y vivían como ellos hasta los treinta años. Que después iban cayendo poco a poco en una negra melancolía, que crecía con la edad hasta que llegaban a los ochenta años, en la que, no sólo vivían sujetos a todas la enfermedades, miserias y debilidades que arrastra la vejez, sino que la dolorosa idea de su miserable caducidad sin *fin* los atormentaba tan cruelmente que en nada encontraban consuelo. Que a más de ser, como todos los demás viejos, tercos,

caprichudos, avaros, enfadosos y charlatanes, no amaban a otros que a sí mismos, renunciaban a las dulzuras de la amistad, no tenían inclinación a sus hijos, y pasando de la tercera generación no reconocían ya su posteridad; que la envidia y los celos los devoraban incesantemente; que la vista de los placeres de que gozaban los jóvenes mortales, sus entretenimientos, sus amores, sus ejercicios les daban en cierto modo la muerte a cada instante, y hasta la muerte misma a los ancianos que pagaban el tributo a la naturaleza, excitaba su envidia y los precipitaba en la desesperación, por cuya causa, siempre que veían hacer un funeral, maldecían su suerte y se quejaban amargamente de la naturaleza por haberles negado la dulzura de morir, de acabar su carrera escabrosa y entrar en un descanso eterno. Que entonces no quedaban ya en aptitud de cultivar su espíritu y enriquecer su memoria, pues cuando más se acordaban de lo que habían visto y aprendido en su juventud y edad mediana, siendo los menos miserables e infelices aquellos que chocheaban ya, y habiendo perdido totalmente la memoria, habían vuelto al estado de niños, porque siquiera conseguían que se compadeciesen de ellos y les diesen cuantos auxilios pedía su imbecilidad.

La utopía ya no es, entonces, sólo utopía, sino que se convierte en algo nuevo. En algo que bien podemos empezar a nombrar como distopía. Y, si *Los viajes de Gulliver* es tanto una utopía como una distopía, es necesario comprender el significado de ambos términos. La utopía fue considerada en su origen como la descripción de un estado ideal (o sociedad perfecta) situado en lugares imaginarios y cuyos habitantes viven en condiciones de extrema felicidad. En fechas recientes, sin embargo, se ha dicho que la utopía se caracteriza por ser una ficción que describe un estado o comunidad determinado y cuya temática se centra en la estructura política del mismo. Por lo tanto, toda utopía es una crítica del mundo. La distopía, en cambio, describe una comunidad distinta a aquella en la que vive su autor. Una comunidad que no intenta ser perfecta o feliz o sentirse satisfecha de sí misma, sino únicamente diferente. Esto implica también una crítica del mundo, pero no sólo de la sociedad en que vive el autor, sino una crítica de la misma utopía. En ella ningún lugar es perfecto: ni el mundo real ni el mundo imaginario. De ahí que en Gulliver existan ambos: mundos positivos y mundos negativos. Utopías y distopías entrelazadas. Pero hay que añadir algo más: en la obra de Swift la materia narrativa suplanta a la materia ensayística de sus predecesores. Swift quiere contarnos en primer lugar una historia, y secundariamente explicarnos los fundamentos sociales de sus mundos imaginarios. Si en *La República* de Platón no había lugar en todo el libro para la aventura, en *Los viajes de Gulliver* ésta es el motor que mueve todo el relato. Con Swift la utopía deja de ser únicamente un tratado de filosofía política y se va transformando en una novela.

Otro cambio aparece en el género de la utopía con la publicación de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Si en la *Utopía* de Moro, Hitlodeo es sólo un testigo asombrado de las bondades de aquel reino

imaginario, Robinson Crusoe, marino abandonado en una isla desierta, no se contenta con observar los hechos que ocurren a su alrededor, sino que se convierte en participante activo. Robinson es el hombre emprendedor, burgués, seguro de sí mismo, que Hitlodeo aún no es. Para Crusoe las regiones más remotas pueden ser extraordinarias, pero no constituyen sólo una fuente de asombro, sino que son apreciadas por su valor comercial, por su utilidad. Robinson se salva de todos los peligros por su ingenio, por su prudencia, por su tenacidad. Robinson es la utopía misma, el hombre que con su propio esfuerzo puede hacerla posible en cualquier parte del mundo. Robinson es el colonizador, el que fabrica su propio mundo perfecto. El prototipo del hombre del siglo XVIII: racional, metódico, reflexivo.

Y es que el siglo XVIII es una época de escisiones. La ciencia se aleja cada vez más de las abstracciones de la filosofía y los sabios ya no buscan obtener solamente conocimientos en abstracto, sino también su aplicación práctica mediante inventos nuevos e ingeniosos. Una época donde triunfa, arrollador, el racionalismo. Se aprende a dudar, a utilizar la experiencia como forma del conocimiento y como medio de acceso a la verdad. El método empírico triunfa por todas partes y se mira al hombre como un ser en constante progreso, un ser perfectible. Para lograr tal progreso es necesaria la educación del hombre mismo, la aportación sistemática de los conocimientos. Así, en 1751 se empieza a publicar la obra más característica de la época: la *Enciclopedia,* el compendio del saber humano. Con ella empiezan a dejarse a un lado los secretos de los gremios. Es la época de una ciencia que se propaga por toda Europa y que se adentra más y más en las cuestiones técnicas. Es, en suma, el fermento de lo que será llamado más tarde «Revolución Industrial».

Pero la utopía recorrerá otros caminos: el de aquellos que buscan hacerla una realidad al alcance de todos. Para el siglo XVIII, el paraíso ya no será una mística tierra de Jauja; ahora se ofrecerán visiones más precisas, donde la libertad, la igualdad y la fraternidad se unan en una sola manifestación de vida social. Aparecerán, entonces, libros que divulgan la idea de la utopía como una posibilidad cercana y factible, capaz de ser establecida por los hombres entre los hombres.

Prueba de esta nueva concepción de la utopía serán, ya en el siglo XIX, las obras de Charles Fourier, en las que se manifiesta la creación de falansterios, comunidades donde el placer y el deber forman un solo ideal, una nueva forma de vida; o la obra de Carlos Marx, en la que se pregona el triunfo del proletariado como un eslabón básico

para la construcción de un futuro utópico. Estas obras son hoy caminos que continúan influyendo, en mayor o menor medida, en la historia contemporánea; caminos que mantienen, a pesar de sus aplicaciones contrapuestas o de sus fracasos, su influencia entre diversos sectores de la civilización actual.

La utopía literaria, por su parte, tenderá cada vez más, sobre todo a partir del siglo XIX, a buscar la sociedad perfecta en un país imaginario trasladado a otra época. De ahora en adelante, será el futuro (y ya no el presente) donde se ubicarán utopías y distopías. Y el futuro se convertirá por sí mismo en utopía. Si existe alguna forma de salvación para la condición social del ser humano, ésta sólo puede encontrarse más allá de lo contemporáneo. La utopía es el fin último del progreso de la civilización, un paraíso posible y la distopía es la crítica de ese mismo paraíso. Pero ambas están ubicadas en las precisas coordenadas de un tiempo que se encuentra más allá de nosotros, sin que por ello deje de ser el nuestro, pues con la invención de nuevas maquinarias que multiplicaban el trabajo y aumentaban la producción de energía, el concepto del ser humano cambió radicalmente. Como el filósofo La Mettrie dijo en 1748:

> El hombre no es sino un animal, o una ensambladura de resortes, que todos encajan los unos en los otros, sin que pueda decirse por qué punto del círculo humano ha comenzado la naturaleza. Si tales resortes difieren entre sí, no es sino por su colocación, y por ciertos grados de fuerza, y jamás por su naturaleza. Por consiguiente, el alma no es sino un principio de movimientos, o una parte material sensible del cerebro, que podemos, sin temor a errar, considerar como el resorte principal de toda máquina, que tiene una influencia visible sobre todos los demás, e incluso parece haber sido hecho primero, de modo que todos los otros no serían sino una especie de emanación de ella.

Y este optimismo en las panaceas de la ciencia es siempre fundamental en la obra de Julio Verne. Sus protagonistas son, en su mayoría, científicos, ya sean geólogos, ingenieros o naturalistas: hombres que van en busca de conocimientos y siempre descubren más de lo que esperan. Todos son unos entusiastas de la ciencia, su máxima pasión es ensanchar los límites de ésta, aportando nuevos descubrimientos e invenciones. Hay en las novelas de Verne una fascinación por la tecnología, por los inventos novedosos, por el ingenio práctico que lo hace posible. Pero sean el tipo de científicos que sean, los personajes de Verne son ante todo viajeros incansables. Son participantes exaltados de una era donde los transportes se multiplican y las comunicaciones abarcan el mundo entero. Para ellos, toda empresa es posible, sólo es necesaria una adecuada organización,

recursos suficientes y especialmente la capacidad imaginativa que promete vencer todos los obstáculos que la realidad impone. El capitán Nemo de *Veinte mil leguas de viaje submarino* es un símbolo del hombre liberado gracias a la tecnología, un hombre cuyo poder radica en sus propias invenciones. Gracias a ellas puede enfrentarse al mundo entero. Como el doctor Frankenstein, Nemo es un moderno Prometeo, un hombre capaz de darle a la humanidad un fuego nuevo: el de una ciencia victoriosa y avasallante. Así el *Nautilus*, el submarino de Nemo, es una utopía tecnológica impecable, construida gracias al esfuerzo técnico y al progreso de la ciencia, de la que el capitán Nemo dice:

> Lo amo como carne de mi carne. Así como todos los sabios están sometidos a las eventualidades del océano, así como en la superficie del mar la primera impresión es el sentimiento del abismo, a bordo del *Nautilus* se aleja todo temor del corazón del hombre. No está expuesto a abolladuras porque su doble casco tiene la rigidez del hierro; carece de aparejos y de velas, que se lleva el viento; de calderas, que deteriora el vapor; no hay posibilidad de incendio, porque la madera no entra para nada en la construcción; no hay cuidado de que falte combustible, puesto que la electricidad es un agente mecánico; no es necesario prevenir choques, puesto que navega sólo a grandes profundidades; no ha de afrontar tempestades porque a pocos metros bajo la superficie la tranquilidad es absoluta. ¡Éste, éste es, señor Aronnax, el navío por excelencia!

Con los años, las visiones utópicas de Verne se volverán menos optimistas. La utopía de Verne dejará de ser impecable; ahora será implacable, destructiva, caótica. ¿Qué había en el mundo para que el optimismo acabara marginado? ¿Cuáles habían sido las consecuencias más evidentes de la ciencia y la tecnología para que se perdieran las esperanzas en ellas en menos de medio siglo?

Para el siglo XIX, la ciencia dejó de ser un conocimiento pasivo y empezó a dejar sentir su peso en el mundo. La ciencia ya no afectaba sólo a unos pocos hombres de ideas, sino que tenía repercusiones en toda la humanidad. Cada invento, cada teoría, cada explicación de la vida o del universo hicieron sentir sus efectos de mil formas distintas. La ciencia misma dejó de ser un solo saber. Sus tendencias llegaron a enfrentarse unas con otras. Pero, en el fondo, los científicos del siglo XIX compartían una afirmación común: que el universo, en su conjunto, tenía leyes perfectamente establecidas y que sólo faltaban algunas piezas para entenderlo todo. Había, pues, una confianza inmensa en los pilares básicos de la ciencia decimonónica, fueran éstos las leyes de Newton, la síntesis de los elementos químicos de Mendeléyev, el universo de Laplace, e incluso la teoría darwiniana que llegó a convertirse en toda una revolución, como T.S. Kuhn afirma en

La estructura de las revoluciones científicas:

Se creía que la «idea» del hombre y de la flora y de la fauna contemporánea había estado presente, desde la primera creación de la vida, quizá en la mente de Dios. Esta idea o plan había proporcionado la dirección y el impulso conductor para todo el proceso de la evolución. Cada nueva etapa de este desarrollo era una realización más perfeccionada de un plan que desde el principio había existido. Para muchos hombres, la abolición de ese tipo teleológico de evolución era la más importante y desagradable sugerencia de Darwin. *El origen de las especies* no reconoció ninguna meta establecida por Dios o por la naturaleza. En lugar de ello, la selección natural, operando en un medio ambiente dado y con los organismos que tenía entonces a su disposición, era responsable del surgimiento, gradual pero continuo, de organismos más completos y articulados y mucho más especializados. Incluso órganos tan maravillosamente adaptados como el ojo y la mano del hombre, órganos cuyo diseño antes había proporcionado poderosos argumentos en pro de la existencia de un supremo artífice y de un plan previo, eran productos de un proceso que a partir de los comienzos primitivos progresaba continuamente pero no hacia una meta. La creencia de que la selección natural, resultante de la mera competencia entre organismos por la supervivencia, pudiera haber producido, junto con los animales superiores y las plantas, al hombre, era el aspecto más difícil y molesto de la teoría de Darwin. ¿Qué pueden significar *evolución*, *desarrollo* y *progreso* a falta de una meta específica?

Ante este panorama, y añadiendo la degradación de las ciudades por la contaminación y el maquinismo, el mundo empezó a encarar nuevos conflictos sociales: huelgas, represiones públicas, los primeros atentados terroristas… El mundo del mañana dejó de ser una hermosa utopía. Cada vez más, los escritores hablaron de él en términos negativos. El futuro ya no se imaginaba como el promisorio resultado del progreso científico. El pesimismo hizo su aparición, y H.G. Wells fue su nuevo profeta.

El escritor H.G. Wells usó exhaustivamente la teoría darwiniana de la evolución. Para él, lo social y lo biológico estaban íntimamente relacionados. En su obra, el futuro es un sitio donde los cambios biológicos se traducen en modelos sociales. Si el físico de los seres humanos cambia, la sociedad igualmente se transforma. Su novela *La máquina del tiempo* es un viaje por las diversas etapas de la evolución humana. El viajero del tiempo es el observador de una gran diversidad de transformaciones, entre ellas la división de la humanidad en dos razas diferentes. Los eloís, seres inocentes, ingenuos, sin ningún rasgo de madurez, pasivos y aniñados; y los morlocks, «desagradables seres subterráneos», que se dedican a la cría de los eloí, pues éstos son su alimento. El viajero del tiempo toma partido y decide convertirse en el protector de los eloís, en su defensor, ya que a ellos no les preocupa defenderse:

Sin embargo, por impotentes que fuesen los pequeños seres en presencia de su misterioso Miedo, yo estaba constituido de un modo diferente. Venía de esta edad nuestra, de esta prístina y madura raza humana en la que el miedo no paraliza y el misterio ha perdido sus

terrores.

Pero cuando se interna en el mundo subterráneo de los morlocks y se enfrenta a ellos apenas tiene tiempo para huir en su máquina hacia el futuro más distante. En ese futuro, el mundo se encuentra de nuevo como en sus orígenes; un sinnúmero de cangrejos y un sol debilitado le hacen compañía al viajero. El círculo se ha completado; la evolución vuelve a sus principios:

No puedo describir la sensación de abominable desolación que pesaba sobre el mundo. El cielo rojo al oriente, el norte entenebrecido, el mar muerto y salado, la playa cubierta de guijarros donde se arrastraban aquellos inmundos, lentos y agitados monstruos; el verde uniforme de aspecto venenoso de las plantas de liquen, aquel aire enrarecido que desgarraba los pulmones: todo contribuía a crear aquel aspecto aterrador.

El viajero del tiempo avanza más y más hacia el futuro; ahora el mundo se encuentra despoblado en su totalidad y todo se halla en tinieblas. No hay rastros de vida. El viajero regresa entonces, vuelve a su propia época (la Inglaterra victoriana) para recobrar energías y prepararse mejor para su nueva partida: irá de nuevo al mundo de los eloís y los morlocks, pero esta vez contará con mejores armas para enfrentarse a estos últimos. Al viajero ya no le interesa su cómoda vida, sino ese tiempo donde la humanidad se ha ido degradando. En este universo neodarwinista, sólo los más aptos sobreviven, y el viajero decide apostar su vida en tal desafío.

El futuro de Wells es un futuro donde la desolación toma el lugar de la utopía de Verne. No hay en él un progreso lógico, racional, ordenado. En la visión de Wells, el futuro es una realidad corruptible. En contraposición con Verne, a Wells no le importa en demasía ser «verosímil» en los supuestos científicos que maneja. La ciencia en sus novelas no es un fin, sino un medio para expresar sus concepciones ideológicas; ya sean la frustración que le causa el inmovilismo social de la Inglaterra de su época o la fascinación-repulsión que le provoca el proletariado militante. Sus monstruos siempre tienen un carácter racial y, al igual que Verne, puede hacerlos creíbles dándoles nombres científicos. Pero los monstruos en Wells, como ocurre en *La guerra de los mundos,* sirven para mostrarnos cuán frágil es la placidez social en que la humanidad vive envuelta, y que al primer cataclismo esa placidez cae hecha pedazos y es irrecuperable. Lo que venga después estará construido sobre tales ruinas y será algo totalmente distinto, ajeno a su propio pasado.

En *La isla del doctor Moreau,* la concepción de Wells acerca de la

ciencia se hace explícita. El protagonista llega a una isla donde el doctor Moreau es amo y señor. Moreau y su asistente se dedican a experimentos que tienen como finalidad la transformación de animales salvajes en una especie de seres humanos. Moreau es un eminente fisiólogo, cuya dedicación a las investigaciones sobre los crecimientos mórbidos lo llevaron a la repulsa social y a buscar en una isla solitaria la continuación de sus experimentos. Moreau es el investigador innato, el científico que antepone la ciencia a cualquier consideración de tipo moral. No le importa el dolor que provoca, ni los sufrimientos posteriores (las conciencias escindidas entre los instintos animales y el comportamiento humano) que sus actos conllevan. Ante tales consideraciones, Moreau responde:

–He llevado adelante mi investigación por y para la investigación misma y nada más. La investigación encierra en sí misma su origen y sus fines; es absoluta. Uno hace una pregunta, idea un método para conseguir la respuesta, y logra… una nueva pregunta: ¿Es posible tal o cual cosa? No puede usted figurarse lo que esto significa para un investigador, qué pasión intelectual se desarrolla en él; no puede usted imaginarse el extraño y positivo deleite de esos deseos intelectuales. Lo que está delante de usted no es ya un animal, una criatura de la misma especie, sino un problema, y en cuanto a la simpatía con el dolor, todo lo que sé de ella lo recuerdo como una cosa de que solía sufrir hace muchísimos años. Necesitaba, era lo único que necesitaba y necesito, hallar un límite extremo de la plasticidad en una forma viviente, y me puse resueltamente a la obra y a ella le he dedicado, y le dedico toda mi vida.

–Pero –le dije– … eso es abominable…

–Hasta el día de hoy no me ha inquietado nunca la parte moral del asunto. El estudio de la naturaleza hace al fin al hombre tan sin remordimientos como la misma naturaleza. He avanzado sin preocuparme más que del fin que perseguía.

Pero esta transformación no consiste únicamente en una cirugía radical que haga conscientes a los animales y parecidos (sólo parecidos) a los humanos, sino en toda una educación posterior, que va desde la enseñanza del idioma hasta la idea de los números y el aprendizaje de la lectura. Aun así, nada de esto es permanente. Los engendros de Moreau, como él mismo reconoce, acaban por volver a su estado bestial; cada día que pasa, son menos humanos y asumen más el animal que son: ya sea un puma, un oso o un mono. Pero Moreau no se detiene en su empeño. Para él la investigación prosigue. No le importa el dolor que ha causado. Sólo le interesa el triunfo de sus experimentos. Para Moreau sólo el fracaso es moralmente inaceptable:

Estas creaciones mías le parecerán a usted raras y fantásticas en cuanto empieza a observarlas; pero para mí, precisamente cuando he concluido de hacerlas, son indiscutibles criaturas humanas. Más tarde, cuando las observo, es cuando mi persuasión se desvanece. Primero un rasgo animal, luego otro, se escurren a la superficie y se quedan allí mirándome a la cara… Le aseguro que ahora no puedo ver a ninguno sin experimentar una sensación

molesta, una sensación de fracaso. Pero venceré al fin. Cada vez que sumerjo a un ser viviente en su baño de dolor purificante, me digo: «Esta vez purificaré todo el animal: esta vez haré una criatura completamente racional». Después de todo, ¿qué son diez años? El hombre ha estado haciéndose durante más de cien millares de años.

Pero Moreau no se contenta con crear a sus criaturas. A diferencia del doctor Frankenstein, Moreau busca imponer en ellos una reglamentación a fuerza de tabúes que obligan a sus criaturas a no cometer actos reprobables, convirtiéndolas en seres supuestamente civilizados. Esta especie de religión conductual no deja de ser impresionante:

Esas grotescas figuras confusas, abigarradas aquí y allá por un débil rayo de luz, meciéndose todas y cantando:

«No andar en cuatro pies; esa es la ley. ¿No somos hombres?
»No chupar el agua; esa es la ley. ¿No somos hombres?
»No comer carne viva ni pescado vivo; esa es ley. ¿No somos hombres?
»No arañar la corteza de los árboles; esa es la ley ¿No somos hombres?
»No cazar a otros hombres; esa es la ley. ¿No somos hombres?».

Junto a las prohibiciones en lo que toca al comportamiento, típicamente decimonónicas y victorianas, se encuentra una especie de deificación de Moreau mismo. Por ello los animales repiten constantemente: «Suya es la casa del dolor. Suya es la mano que hace. Suya es la mano que hiere. Suya es la mano que cura». Pero la rebelión de los animales llega finalmente y lo trastoca todo. Empiezan a comer carne viva y después a cazar a hombres. La muerte de Moreau destruye el último tabú. El pueblo bestia vuelve a convertirse en un conglomerado de animales salvajes, e incluso el protagonista convive con ellos hasta que se da cuenta de que si no escapa de la isla, no sobrevivirá mucho tiempo. La parábola de *La isla del doctor Moreau* es la parábola de la ciencia misma: lo que empezó como una liberación de dogmas religiosos y una esperanza útil, se va confirmando cada vez más como un poder incapaz de domarse a sí mismo. H.G. Wells murió en 1946 y tuvo tiempo de contemplar los engendros de muchos seguidores del doctor Moreau: hombres rebosantes de infinita convicción sobre la importancia de sus descubrimientos y ciegos, a la vez, a las consecuencias de éstos para la humanidad.

En las novelas posteriores de Wells (escritas ya en el siglo XX) esta visión hondamente pesimista del uso de la ciencia se impuso como un aspecto fundamental de su obra. La ciencia ficción del nuevo siglo continuó la senda trazada por este autor: novelas como *Nosotros* de Zamiatin, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley o *1984* de George Orwell

fueron indudables utopías negativas, orbes cerrados donde la humanidad se nos muestra manipulada por el conocimiento científico que ella misma produce, como si la ciencia y la tecnología, al ser distorsionadas por el poder, se convirtieran en monstruos vengativos que sólo anhelan la caída de sus creadores. Desde Wells, fiel representante de la ciencia ficción decimonónica, el conflicto entre la ciencia y la moral queda expuesto a múltiples interrogantes y respuestas. De ahí en adelante buena parte de las utopías científicas ha proseguido planteando, en ámbitos de ficción diversos, las catástrofes que la realidad, con brutal y reiterativa eficacia, ha confirmado como ciertas. Desde la época de Wells, repito, todos somos herederos de un mismo desengaño: ya sea de la biología genética en Huxley, los medios de comunicación en Orwell o la ingeniería social en Zamiatin. Cada sociedad utópica carece de una vacuna eficaz contra los virus que ella misma crea y reproduce. En el interior de toda quimera yace la caja de Pandora, el mecanismo oculto de su autodestrucción.

AL BORDE DEL ABISMO: DE ZAMIATIN A MARGARET ATWOOD

El año 1905 fue el de la muerte de Julio Verne, pero también el año en que Albert Einstein, un joven físico alemán de veintiséis años, publicó sus primeros trabajos sobre la teoría de la relatividad. Al mismo tiempo, en la ciudad de Viena, un médico llamado Sigmund Freud daba a conocer sus teorías sobre la sexualidad infantil. El siglo XX se inauguraba con tremendas rupturas. La humanidad no volvería a ser la misma a partir de entonces, aunque faltaban años, incluso décadas, para que el mundo entero comprendiera las consecuencias de esas nuevas aportaciones. El universo planteado por Einstein fue, en todo caso, un universo variable, carente de estabilidad. Un universo relativo, cuyos sistemas de referencia, fueran éstos los que fueran, eran válidos por igual.

Sigmund Freud, por su parte, revolucionó la visión que el hombre tenía de sí mismo, tanto al poner como base fundamental de la conducta humana la sexualidad, como al interesarse por el conocimiento del inconsciente, aquella parte de nuestra mente que, según Freud, almacena nuestros deseos y actividades más profundas, sean éstos agradables o no, vergonzosos o no. El inconsciente divulga a través de los sueños sus apetencias y deseos en forma simbólica. La concepción freudiana hizo que la noción de pecado que la tradición judeocristiana había impuesto a la civilización occidental empezara a venirse abajo: la moral decimonónica, con su carga de hipocresía solapada tras un aura de decencia, fue quedando atrás. Los seres humanos empezaron a darse cuenta de que la verdad en muchos sentidos nos hace más libres, pero no necesariamente más felices.

Y eso era sólo el principio. En las primeras décadas del siglo pasado se descubrió que las galaxias no formaban parte de la Vía Láctea, sino que eran conglomerados independientes. De nuevo el ser humano quedó desplazado, como habitante de un mundo que se encuentra en un brazo de uno de los muchos millares de galaxias que existen en un universo en constante expansión. Hacia 1931 el

matemático austriaco Kurt Gödel demostró con el teorema que lleva su nombre que ningún sistema matemático es completo y, por lo tanto, siempre contendrá paradojas que no pueden ser solucionadas. Con ello expuso que no existe el determinismo en las matemáticas. El físico alemán Heisenberg había demostrado cuatro años antes lo mismo en el campo de la física con su principio de incertidumbre. El universo concebido por Einstein era cada vez más un universo cimentado en el azar.

Por los mismos años, la estructura del átomo se encontraba en pleno estudio, lo que traería como consecuencia que en 1945 la bomba atómica dejara de ser una simple hipótesis y se transformara en una realidad. El hombre había liberado (un adjetivo muy cercano al humor negro) la fuerza primordial del universo. A partir de los años cincuenta, investigadores de todas partes irían descubriendo la estructura del ADN, el compuesto básico de la vida; el intrincado linaje de los antepasados del hombre; los quásares y agujeros negros que el universo guarda en su seno como procesos de una violencia inusitada; la creación de computadoras (o inteligencia artificial); la manipulación de los genes a través del desciframiento del genoma humano; la posibilidad de los viajes espaciales y la multiplicación de los medios de comunicación (radio, televisión, internet). Todo esto enmarcado en una civilización que ha sufrido dos guerras mundiales, genocidios, masacres, brutalidades tanto ideológicas como religiosas, cambios en el comportamiento social y sexual, irrupción del consumo como norma de vida preponderante. Un mundo que cambia constantemente y que debe ser asimilado sin interrupciones. Un mundo globalizado y, por ende, cada vez más pequeño, en el que todo repercute en todos. Un mundo en crisis, como siempre ha estado desde que se dio el fin del feudalismo. Un orbe donde ciencia y tecnología son la avanzada más visible y las principales responsables tanto de las buenas como de las malas noticias en todos los ámbitos de la vida humana. Un mundo en conflicto constante, donde riqueza y miseria se dan la mano.

En varias de las principales novelas utópicas del siglo XX, tales aspectos saltan a la vista. En la primera de ellas, *Nosotros,* del escritor soviético Yevgueni Ivánovich Zamiatin y publicada en Francia en 1922, fue una de las distopías que más influencia tuvo en el resto de las novelas que se han escrito sobre futuros donde la humanidad deja de serlo y se transforma en una masa de seres controlados conductualmente. Su protagonista, D-503, un número más en un

mundo de números, donde la fantasía se extirpa por medio de una intervención quirúrgica, empieza rebelándose contra el imperio universal de la razón gracias al conocimiento del amor. Pero su rebelión acaba cuando le extirpan la fantasía de su cerebro (para la época en que *Nosotros* fue escrita el electrochoque y el Prozac aún no habían sido inventados) y se convierte en un súbdito fiel del Benefactor (antecedente del Gran Hermano de Orwell). D-503 terminará viendo torturar a su amada, 1-330, y gritando: «La razón ha de vencer».

La novela de Zamiatin no es sólo la crítica de un estado totalitario y su mecanización opresiva, sino una indagación sobre la ciencia como un instrumento de represión en manos de burocracias petrificadas y dogmáticas. El bien común de la utopía se ha convertido en el mal común de la distopía. Por eso, *Nosotros* no fue publicada en la Unión Soviética hasta veinte años después, y Zamiatin tuvo que abandonar su país en 1931. Los sueños de una sociedad nueva y revolucionaria habían terminado en tremendas pesadillas. Pero Zamiatin nunca dejó de pensar que merecía la pena conservar los sueños, pese a sus frecuentes fracasos. El futuro, para este autor soviético, era un tiempo de opresión, pero también de esperanza. Mientras existiera, por supuesto, la oportunidad del cambio. No tanto el cambio para los protagonistas de tal futuro, sino el cambio para los lectores de *Nosotros*, más conscientes después de su lectura de que la ciencia en manos de la ideología en el poder es un protagonista indiscutible de los acontecimientos sociales. Un protagonista intrínsecamente perverso, desprovisto de humanidad y aniquilador de la singularidad de los individuos.

En 1931 el escritor inglés Aldous Huxley publicó *Un mundo feliz*, una novela donde se nos muestra un estado ideal, una sociedad perfecta en la que los hombres son bondadosos y felices porque han sido condicionados para serlo desde el momento mismo de su creación. En *Un mundo feliz* la manipulación genética es el factor esencial para crear una estabilidad social perdurable. El mismo Centro de Incubación y Condicionamiento tiene en su entrada principal la divisa del Estado Mundial: «Comunidad, Identidad, Estabilidad», divisa que supone una contraposición evidente con el lema de la primera revolución social del mundo moderno, la Revolución francesa: «Libertad, Fraternidad, Igualdad». El Centro de Incubación y Condicionamiento es una fábrica. El propio director del centro expresa su entusiasmo por las cifras de producción cuando afirma que «en

casos excepcionales, podemos lograr que un solo ovario produzca más de quince mil individuos adultos». Pero no todos los embriones nacen iguales. Las condiciones de incubación dependerán de la clase a la que pertenecen (desde los Alfa, los superdotados, hasta los Epsilones, infrahumanos). De ahí que en la Sala de Predestinación Social, el señor Foster, el director, tenga que explicar:

–Cuanto más baja es la casta –dijo Mr. Foster–, más debe escasear el oxígeno. El primer órgano afectado es el cerebro. Después, el esqueleto. Al setenta por ciento del oxígeno normal se consiguen enanos. A menos del setenta, monstruos sin ojos. Que no sirven para nada –concluyó Mr. Foster–. En cambio (y su voz adquirió un tono confidencial y excitado), si lograran descubrir una técnica para abreviar el período de maduración, ¡qué gran triunfo, qué gran beneficio para la sociedad! Piensen en el caballo –dijo. Los alumnos pensaron en el caballo–. El caballo alcanza la madurez a los seis años; el elefante, a los diez. En tanto que el hombre, a los trece años aún no está sexualmente maduro, y sólo a los veinte alcanza el pleno conocimiento. De ahí la inteligencia humana, fruto de este desarrollo retardado. Pero en los Epsilones –dijo Mr. Foster, muy acertadamente– no necesitamos inteligencia humana.

No la necesitaban, y no la «fabricaban». Pero aunque la mente de un Epsilon alcanzaba la madurez a los diez años, el cuerpo del Epsilon no era apto para el trabajo hasta los dieciocho. Largos años de inmadurez superflua y perdida. Si el desarrollo físico pudiera acelerarse hasta que fuera tan rápidamente, digamos, como el de una vaca, ¡qué enorme ahorro para la comunidad!

En este contexto, el factor perturbador de este mundo será «el salvaje», el hombre fecundo, porque al no ser un hombre engendrado, como los demás, por incubación artificial, sino producto de la procreación natural, no corresponde a ninguna parte del cuerpo social. Inicialmente perturbador y peligroso, el salvaje se transformará después en un espectáculo más de la sociedad de consumo, en una simple diversión para los habitantes de este mundo, ansiosos de «emociones fuertes», a los que no les preocupa la dignidad humana, porque no la conocen. Para ellos, el dolor, las dudas, el sufrimiento, la reflexión, pasan a ser olvido con una simple dosis de soma, la droga que consumen incesantemente. Pero el salvaje no quiere el olvido, sino experimentar los sentimientos característicos del ser humano. Su suicidio es un símbolo de que toda utopía sólo acepta la presencia de aquellos que creen en ella o se hallan adaptados a la misma. En *Un mundo feliz,* los hombres ya nacen como productos en serie (irónicamente, Huxley situa su mundo feliz en el año 632 después de Ford, el Henry Ford que inauguró la fabricación de automóviles en serie). En esa sociedad, la genética, la tecnología y la psicología sirven como elementos condicionadores de sus integrantes, desde el proceso de incubación hasta el último día de sus vidas. Y sus vidas están hechas para el consumo, para la diversión sexual o para el trabajo, según la casta a la que pertenezcan. La perfección de esa sociedad

consiste en que al ofrecerle a sus miembros todos los frutos materiales de que dispone, no da lugar a la represión, pues la educación condicionadora no permite que nadie piense en romper con tal estado de cosas. La estabilidad social es perfecta, inmutable; la felicidad es perpetua y absoluta, y la homogeneización del ser humano, completa.

Huxley no intentó, en todo caso, hacer una utopía, sino mostrar sus riesgos, diciéndonos que ésta sólo es posible con el sacrificio de un potencial de lo que hoy llamamos humanidad. En *Un mundo feliz* el hombre está condicionado por los factores de progreso y productividad. Huxley ofreció una visión satírica, y como todo autor de utopías, en primer lugar fue un moralista. Un moralista que comprendió que ninguna opción utópica puede ser perfecta, pero sí realizable. Y que el triunfo de una utopía felizmente condicionada implica, paradójicamente, la incapacidad de elegir libremente lo que te hace feliz.

En 1948, George Orwell (1903-1950) publicó *1984,* una novela que le debía mucho a *Nosotros* de Zamiatin. La diferencia básica es que la visión de Orwell es una visión posterior a la Segunda Guerra Mundial y, por lo tanto, posterior a los campos de exterminio, a la guerra total, al pacto germano-soviético, a Hiroshima y Nagasaki. En *1984,* Orwell quiso hacer una distopía en que la crítica recayera sobre el aspecto ideológico (políticamente represivo) de tal sociedad. En este cercano universo, Orwell quiso manifestar todo su desencanto por una ideología tan tremendamente utópica (y por lo mismo, optimista) como el marxismo. Orwell había sufrido, al igual que un gran número de anarquistas y socialistas, la represión política de los comunistas en Cataluña, durante la Guerra Civil Española. Luego, en 1939, se produjo el pacto germano-soviético, que dejó las manos libres a Hitler para la invasión de Polonia (de la que la Unión Soviética se apoderó en parte), Francia, Noruega, Dinamarca, Bélgica y Holanda. Este episodio fue el punto culminante de su desasosiego: si le quedaba alguna clase de respeto por la ideología soviética, éste habíase acabado con tales acontecimientos. Para Orwell, entonces, tanto la Alemania nacionalsocialista como la Rusia comunista eran dos sistemas totalitarios que se toleraban por el momento y lo harían mientras pudieran obtener beneficios mutuos. En 1941, Hitler atacó a la URSS: los beneficios habían acabado. La propaganda de ambos países, por dos años tan amistosa y tolerante, se volvió de un encono tan terrible como la guerra misma. Para el año 1948, cuando se publicó la novela de Orwell, la Segunda Guerra Mundial había

terminado con la destrucción de la Alemania nazi y el triunfo de los aliados. La URSS seguía en pie y era ya una potencia mundial formidable, que imponía su ideología en la Europa Central. Por eso, en ese universo orwelliano, como señala A.L. Morton:

Se nos presenta un mundo dividido en tres Estados «comunistas», que están continuamente en guerra, en los que domina el hambre, las purgas incesantes y una perenne esclavitud. El héroe del libro es un empleado del Ministerio de la Verdad, cuya misión no es solamente la de ocultar al pueblo lo que ocurre realmente, sino la de recrear continuamente el pasado, de forma que es siempre imposible reconstruir la verdad a propósito de cualquier tema. Con esta finalidad se crea una nueva lengua: «la doble lengua», en la que «el delito de pensamiento», es decir, toda idea que no encaje en la línea del gobierno en un momento dado resultará imposible. Este estadio no se ha alcanzado todavía y el héroe peca precisamente por «delito de pensamiento y por delito sexual», es decir, por amor o más bien por un vago sucedáneo del amor. Vale la pena observar que en el mundo de Orwell la castidad obligatoria desempeña el mismo papel que la promiscuidad sexual obligatoria de *Un mundo feliz:* el objetivo en ambos casos es el de impedir la expresión del sentimiento sexual normal y de esta forma romper el instinto sexual a fin de que deje de desempeñar su papel de base de la individualidad.

En *1984,* el totalitarismo ha llegado a su cúspide. Por eso su seguridad en el control del pensamiento es absoluta. Ninguna disidencia escapa de sus métodos de manipulación psicológica. El protagonista, Winston Smith, y su amante, terminan en el Ministerio del Amor, donde se les tortura con una sutileza aterradora y con un cinismo implacable. Ahí, Winston Smith se enfrenta a una multitud de torturas. O'Brien, su torturador, le explica los planteamientos del *doblepensar*:

Te han traído porque te han faltado humildad y autodisciplina. No has querido realizar el acto de sumisión que es el precio de la cordura. Has preferido ser un loco, una minoría de uno solo. Convéncete, Winston: solamente el espíritu disciplinado puede ver la realidad. Crees que la realidad es algo objetivo, externo, que existe por derecho propio. Crees también que la naturaleza de la realidad se demuestra por sí misma. Cuando te engañas a tí mismo pensando que ves algo, das por cierto que todos los demás están viendo lo mismo que tú. Pero te aseguro, Winston, que la realidad no es externa. La realidad existe en la mente humana y en ningún otro sitio. No en la mente individual, que puede cometer errores y que, en todo caso, perece pronto. Sólo la mente del Partido, que es colectiva e inmortal, puede captar la realidad. Lo que el Partido sostiene que es verdad es efectivamente verdad. Es imposible ver la realidad sino a través de los ojos del Partido. Éste es el hecho que tienes que volver a aprender, Winston. Para ello se necesita un acto de autodestrucción, un esfuerzo de la voluntad. Tienes que humillarte si quieres volverte cuerdo.

El *doblepensar* consiste en saber que sólo el partido, representado por el Gran Hermano, el líder máximo, el dirigente perfecto y más amado, es el único depositario de la verdad. Si el Partido dice que 2 + 2 = 5, todo el mundo lo aceptará como verdadero, y si mañana afirma que 2 + 2 = 7, todo el mundo volverá a decir que eso es verdad, olvidando el pasado. Por eso, Winston acaba por no saber si su

país, Oceanía, está en guerra con Eurasia o con Asia Oriental. Eso no importa. Lo que importa, para sus torturadores, es que asimile que lo único verdadero es que el Partido tiene siempre la razón y que con cada nueva «verdad» que a Winston se le suministre debe olvidar la «verdad» anterior. *Doblepensar* es no pensar más allá de lo que el Partido quiere que uno piense. Pero no se trata de hipocresía, por la sencilla razón de que la gente cree (incluso los propios torturadores) en tales «verdades» sin interrogarse sobre las mismas.

Finalmente, Winston Smith y su amante acaban confesando sus culpas y amando entrañablemente al Gran Hermano. La distopía de Orwell, al igual que la de Zamiatin, es una incursión desesperanzada por los baluartes monolíticos del poder. Un poder que tiene todas las armas de la persuasión, el dolor y el miedo para lograr sus objetivos. En realidad, a Orwell no le importaba su novela como una profecía, sino como un aviso, como una forma de prevención contra la brutalidad ideológica, contra ese *doblepensar* que elimina la esperanza que encierran la historia o el futuro. *1984* plasma un totalitarismo aún hoy inexistente. Como dice O'Brien: todos los totalitarismos del siglo XX (el régimen nacionalista de Hitler o el comunista ruso) fueron imperfectos. Aun con sus purgas y sus juicios públicos, no dejan de crear mártires. A pesar de las confesiones por tortura, los disidentes siguieron siendo disidentes. Incluso a la hora de su muerte. Por eso el totalitarismo de *1984* no busca destruir a sus disidentes, sino curarlos. Y ya curados y dispuestos a una adoración sin límites del Gran Hermano, pueden ser eliminados. Ya no son disidentes. Se han convertido en buenos ciudadanos, en miembros ejemplares del Partido. Como confirma el párrafo final de la novela de Orwell, cuando Winston se entera de la victoria de su país en una guerra que bien puede ser sólo imaginaria:

¡Ah, era más que un ejército eurasiático lo que había perecido! Mucho había cambiado en él desde aquel primer día en el Ministerio del Amor. Pero hasta ahora no se había producido la cicatrización final e indispensable, el cambio salvador. La voz de la telepantalla seguía enumerando el botín, la matanza, los prisioneros, pero la gritería callejera había amainado un poco. Los camareros volvían a su trabajo. Uno de ellos acercó la botella de ginebra. Winston, sumergido en su feliz ensueño, no prestó atención mientras le llenaban el vaso. Ya no se veía corriendo ni gritando, sino de regreso al Ministerio del Amor, con todo olvidado, con el alma blanca como la nieve. Estaba confesándolo todo en un proceso público, comprometiendo a todos. Marchaba por un claro pasillo con la sensación de andar al sol y un guardia armado lo seguía. La bala tan esperada penetraba por fin en su cerebro.

Contempló el enorme rostro. Le había costado cuarenta años saber qué clase de sonrisa era aquella oculta bajo el bigote negro, ¡Qué cruel e inútil incomprensión! ¡Qué tozudez la suya exilándose a sí mismo de aquel corazón amante! Dos lágrimas, perfumadas de ginebra, le resbalaron por las mejillas. Pero ya todo estaba arreglado, todo alcanzaba la perfección, la lucha había terminado. Se había vencido a sí mismo definitivamente. Amaba al Gran

1984 también es un homenaje irónico a los medios de comunicación. El control y el adoctrinamiento de los habitantes de Oceanía se lleva a cabo por medio de telepantallas omnipresentes tanto en lugares públicos como privados. El Gran Hermano es un acto colosal de propaganda política y de manipulación incesante de los medios de comunicación. Una propaganda que no busca convencer, porque las masas ya están convencidas, sino reafirmar tales convicciones. En este contexto, *1984* es un recordatorio de que la razón totalitaria es una razón basada en el terror más absoluto. Así, el totalitarismo es un estado de pánico interminable. Pero en el futuro, como nos dice Orwell, el pánico bien puede convertirse en una amnesia feliz y absoluta.

Otras muchas visiones del futuro se han escrito después de la obra de Orwell. Pero es una breve utopía, *Los que se van de Omelas,* escrita por Ursula K. Le Guin (n. 1929) y publicada en 1973, la que dará la pauta de este recorrido por la ciencia ficción desde sus orígenes hasta nuestros días. *Los que se van de Omelas* es un relato sobre la deslumbrante ciudad de Omelas, cuyas torres dominan el mar; una utopía cuyos parámetros están a más de un cuarto de siglo de distancia del mundo en que Orwell vivió. Le Guin no tiene como escenario cultural la destrucción de Europa, la guerra fría y el régimen estalinista, sino los movimientos libertarios juveniles, con lemas como «Seamos realistas: exijamos lo imposible», de los años sesenta, la Guerra de Vietnam, la sociedad de consumo en todo su apogeo, la multiplicación de los problemas urbanos y de contaminación ambiental, la vuelta a la naturaleza, las exigencias de las minorías étnicas y sexuales, así como la resurrección del romanticismo utópico.

Omelas, por lo mismo, es una ciudad de hombres y mujeres desinhibidos, de gente lúdica, dionisiaca, feliz de estar viva y de poder demostrarlo con música y bailes. Para explicarnos lo que es Omelas, Le Guin va comparando tal utopía con la realidad social en que convivimos:

> No eran gentes simples, aunque fueran felices. Pero las palabras que expresan la alegría ya no suenan muy a menudo. Todas las sonrisas se han vuelto algo arcaico. Una tal descripción tiende a afirmar mis presunciones. Una tal descripción tiende a hacer pensar en la próxima aparición del Rey, montado en un espléndido garañón y rodeado de sus nobles caballeros, o quizá en una litera de oro transportada por musculosos esclavos. Pero en Omelas no había rey. No se utilizaban las espadas, y tampoco había esclavos. No eran bárbaros. No conozco las reglas y las leyes de su sociedad. Pero estoy segura de que eran poco numerosas. Y como vivían sin monarquía y esclavitud, tampoco tenían bolsa de valores, ni publicidad, ni policía

secreta, ni bombas atómicas. Y sin embargo, repito que no eran gentes simples, tranquilos campesinos, nobles salvajes, benévolos utopistas. No eran menos complicados que nosotros… ¿Podría hablarles yo, en algunas palabras, de los habitantes de Omelas? No eran en absoluto niños ingenuos y felices… aunque, de hecho, sus niños eran felices. Eran adultos maduros, inteligentes y apasionados, cuya vida no era en ningún sentido miserable. ¡Oh, milagro! Pero me gustaría poder ofrecer una mejor descripción. Me gustaría poder convencerles. Omelas resuena en mi boca como una ciudad de cuento de hadas: érase una vez, hace tanto tiempo, en un lejano país… Quizá sería mejor forzarles a imaginarla por ustedes mismos, aunque no estoy segura del resultado, ya que seguramente no podré satisfacerles a todos.

Le Guin nos fuerza a que añadamos detalles que faltan a sus descripciones sobre Omelas. La utopía no nos es dada totalmente por su autora. Su relato es participativo. Cada lector ayuda a edificar tal visión utópica. Le Guin sólo específica aquellos aspectos que le parece importante señalar de Omelas: «No había coches en sus calles ni helicópteros sobrevolando la ciudad». Cuentan con religión, no así con clero. No existe el crimen. Se consume el *drooz,* una droga que no crea hábito. No hay soldados. Pero esta utopía está cimentada en una comprensión de que la felicidad de Omelas se basa en la miserable vida de un solo niño, que vive encerrado en un cuarto oscuro de los sótanos de una de las mansiones. Un niño al que se golpea y nunca se atiende:

Todos saben que está allá, todos los habitantes de Omelas. Algunos comprenden por qué, otros no, pero todos comprenden que su felicidad, la belleza de su ciudad, el afecto de sus relaciones, la salud de sus hijos, la sabiduría de sus sabios, el talento de sus artistas, incluso la abundancia de sus cosechas y la clemencia de su clima dependen completamente de la horrible miseria de aquel niño. Generalmente esto les es explicado a los niños cuando tienen entre ocho y doce años, cuando se hallan en edad de comprender, y la mayor parte de los que van a ver al niño son jóvenes, aunque a menudo también hay adultos que acuden a verle, algunas veces de nuevo. No importa el modo como les haya sido explicado, esos jóvenes espectadores siempre quedan impresionados y disgustados por lo que ven. Sienten el desaliento, al que siempre se habían creído superiores. Sienten la cólera, el ultraje, la impotencia, pese a todas las explicaciones. Les gustaría hacer algo por el niño. Pero no hay nada que puedan hacer. Si condujeran al niño a la luz del sol, fuera de aquel abominable lugar, si lo lavaran y alimentaran y reconfortaran, sería sin la menor duda una gran cosa; pero si se hiciera esto, toda la prosperidad, la belleza y la alegría de Omelas serían destruidas a la siguiente hora. Ésas son las condiciones. Cambiar toda la bondad y alegría de Omelas por esa simple y mínima mejora: rechazar la felicidad de miles de personas por la posibilidad de la felicidad de uno solo: sería dejar penetrar el crimen en la ciudad.

Por eso, muchos hombres y mujeres, jóvenes y adultos, después de observar a ese niño, no regresan a sus hogares y en cambio abandonan, solitarios, la ciudad. Se dirigen hacia las montañas, hacia la oscuridad. Se dirigen a un lugar aún más increíble que la ciudad de Omelas. Le Guin no intenta describir tal sitio, ni siquiera está segura de que exista. Pero sí está segura de que «los que se van de Omelas parecen saber muy bien hacia donde van». Omelas, por lo tanto, es

una utopía alegórica. En ella es posible encontrar analogías con los mismos Estados Unidos: una nación próspera y feliz pero cuya prosperidad y felicidad están basadas en la explotación de las riquezas de otros países y en el trabajo de los obreros de naciones pobres y de los migrantes ilegales que albergan en su propio territorio. Pero esta aproximación es sólo eso. Omelas es mucho más que una extrapolación política: es una nueva forma de acercarse a la utopía, ya no como un modelo detallista y bien estructurado, sino como una invención a la que siempre se le puede añadir o quitar algo. *Los que se van de Omelas* es, así, una muestra más libre de lo que puede ser en el futuro la creación de utopías: un juego donde la felicidad, por ser humana y cambiante y diversa, es posible. No un mundo necesariamente mejor que el nuestro. A lo más, distinto. Un mundo donde la felicidad es, al menos, una esperanza tamizada por la comprensión de que toda sociedad fundada por el hombre es injusta, capaz de ser perfectible, pero no perfecta.

Así, la utopía contemporánea se ha vuelto, en nuestros días, fuente de ideas originales sobre el universo y sobre la condición humana en sí misma. Cada vez con mayor frecuencia, las ciencias sociales conforman un amplio porcentaje de las ideas básicas de tal narrativa. Ejemplo reciente es *El cuento de la criada* (1984) de la escritora canadiense Margaret Atwood, donde una sociedad de fundamentalistas religiosos les quita a las mujeres todo derecho sobre su propio cuerpo y las devuelve a la condición de simples procreadoras de los dirigentes de la casta política-militar-religiosa. En todo caso, son los campos del conocimiento que tienen mayor resonancia social los que la ciencia ficción ha nombrado como suyos. Así, la astrofísica, la ecología, la electrónica, la antropología, la cibernética, la biología molecular, la nanotecnología, las ciencias de la comunicación y la neuropsicología han acaparado en gran parte este tipo de literatura, que se preocupa por darnos un panorama futuro de nuestras posibilidades actuales en toda la extensión de lo que hoy llamamos ciencia y no como una profecía de dudosa confirmación, sino como una forma literaria basada en la imaginación creadora, en el deseo común de comprender lo que somos mirando un poco más allá de nuestra propia época, de la realidad que nos incumbe y nos pertenece.

Como miembro activo de Amnistía Internacional y de sociedades protectoras del medio ambiente, Margaret Atwood ha luchado por los derechos humanos, por los derechos de la mujer y por la protección

del medio ambiente. En sus novelas más recientes, como *Oryx y Crake* (2003) y *El año del diluvio* (2009), ha mostrado el resultado catastrófico de una civilización como la nuestra, cuyo objetivo principal es el enriquecimiento voraz e incontenible, que no se detiene a pensar en el daño que su codicia depredatoria ocasiona en la naturaleza, en esa misma naturaleza que nos sostiene con vida en este planeta. De ahí que estas obras propongan un mundo después del apocalipsis ecológico, donde los seres humanos ya han mutado en otras especies o en otras formas de sociedad menos dañinas con respecto al medio natural en que ahora viven.

Esta nueva vertiente, de la que Margaret Atwood ha sido una de las principales promotoras, ha originado novelas como *El pasaje* (2009) de Justin Cronin (n. 1962) y *Robopocalipsis* (2011) de Daniel H. Wilson (n. 1978), ambos autores estadounidenses, que han puesto en marcha obras de reflexión sobre el destino de la humanidad en el futuro cercano. Ya el propio Cronin, en una entrevista para el diario español *El País* del 23 de octubre de 2010, dijo que la ciencia ficción es «un campo abonado para jugar con las ideas». Y hay otra cosa importante del magisterio de Atwood y de Le Guin: que ambas creadoras han inspirado a las nuevas generaciones de escritoras de ciencia ficción y fantasía. En obras recientes, como *Los cien mil reinos* (2010) de N.K. Jemisin (n. 1972) y *Who Fears Death* (Quién teme la muerte) (2010) de Nnedi Okorafor (n. 1974), las premisas feministas están presentes, tanto en las protagonistas que buscan el poder o la salvación del mundo como en los ritos de paso para sobrevivir en una realidad plagada de prejuicios y castigos, en sociedades donde las mujeres son esclavas sin voz ni voto. Pero estas novelas muestran que no es así, que el futuro será, sin duda, un sitio inhóspito para vivir, pero siempre habrá esperanza, siempre habrá la oportunidad de seguir adelante contra todas las limitaciones e imposiciones.

En la ciencia ficción contemporánea, especialmente en sus cuatro vertientes más recurrentes (ópera espacial, ciberpunk, steampunk y crítica social), esta lucha constante entre ricos y pobres, opresores y rebeldes, ciudadanos y gobernantes, tradicionalistas y modernos, humanos y extraterrestres, vida orgánica y vida artificial adquiere nuevos rumbos. Así, la ópera espacial actual, nieta de Isaac Asimov e hija de Frank Herbert, sigue vigente en novelas como *Neverness* (1988), la bellísima obra cósmica de David Zindell (n. 1952), la serie de novelas de la Cultura (que comienzan con la novela *Pensad en Flebas*, de 1987, y que sigue hasta nuestros días) de Iain M. Banks,

Accelerando (2005) de Charles Stross (n. 1964) e *Iris* (2014) del autor boliviano Edmundo Paz Soldán (n. 1967), en las cuales podemos contemplar la exploración del espacio exterior en todas sus variantes de contacto con los otros, de concepción filosófica del espacio infinito, de sociedades en mezcolanza creativa o de guerras interminables en las vastedades del porvenir, porque al final de cuentas los humanos seguimos siendo criaturas propensas a recurrir a la violencia para resolver nuestros problemas, para someter al prójimo a nuestro arbitrio o para imponer nuestro dominio territorial en el universo futuro.

En cuanto al universo virtual, creado por el movimiento ciberpunk, éste sigue en pie con novelas tan lúcidas como *Aire* (2005) de Geoff Ryman (n. 1951) y *Pequeño hermano* (2009) de Cory Doctorow (n. 1971). De ahí que los problemas de nuestro tiempo aparezcan nítidamente retratados en *Aire*, la novela de Ryman, donde el último pueblo en conectarse a la red sirve para ilustrar el choque de civilizaciones entre un mundo donde todos se conocen personalmente y otro donde todos los productos y servicios están al alcance. Y, por ello, la red crea una comunicación instantánea y global pero hace que los vínculos reales, comunitarios, que hacen a un pueblo único, singular, queden obsoletos. El dilema que Ryman nos plantea es cómo equilibrar los lazos tradicionales de una sociedad con las nuevas tecnologías que nos despojan de toda privacidad y diferencia, transformando a los individuos y a su cultura en simples clientes, en simples consumidores de mercancías. La reflexión principal de esta novela es la identidad que nos construimos como individuos y como comunidad en estos tiempos donde todos sabemos de todos, pero donde pocos se apiadan de los demás o se protegen mutuamente. En *Pequeño hermano*, la novela de Doctorow, se nos presenta un estado totalitario, militarista, paranoico, que vigila electrónicamente a todos los miembros de la sociedad y donde unos jóvenes usan la misma tecnología de sus opresores para rebelarse, para subvertir el orden establecido en una aproximación a lo que hoy en día han hecho individuos como Julian Assange, Chelsea Manning y Edward Snowden o colectivos como Anonymous y Wikileaks.

Y lo mismo vale para el steampunk, el movimiento de ciencia ficción donde la tecnología actual o del mañana tiene como escenario el tiempo pasado, donde se puede contar de nuevo la historia a través de mundos alternativos, como sucede en la serie de novelas *Temerario* (2006-2014) de Naomi Novik (n. 1973), ambientada durante las

guerras napoleónicas; la serie de novelas de *Boneshaker* (2009) de Cherie Priest (n. 1975), ambientada en la guerra civil de los Estados Unidos; mi novela *Trenes perdidos en la niebla* (2010), que se sitúa en la Segunda Guerra Mundial y en un México porfirista alternativo, y la novela *Los viajeros de la noche* (2013) de Helene Wecker, donde las leyendas del genio y del Golem se dan cita en la Nueva York del siglo XIX.

Y, por último, en la tendencia de la crítica social, que siempre ha estado presente en la ciencia ficción desde sus inicios hasta nuestros días, hay que mencionar dos novelas de Paolo Bacigalupi (n. 1972): *La chica mecánica* (2009) y *El cementerio de barcos* (2010). La primera está situada en un mundo futuro donde se da el conflicto entre la naturaleza desolada y la naturaleza modificada por las grandes corporaciones. Las reservas ecológicas valen más que nunca y, por eso, las grandes empresas de biología genética rastrean nuestro planeta en busca de frutos y semillas no contaminados que puedan ser duplicados en sus laboratorios y después vendidos a la hambrienta humanidad a precios exorbitantes. La ganancia lo es todo. Y por eso la naturaleza en todas sus formas es una presa que cazar, clonar y convertir en un producto artificial para satisfacer la demanda de una civilización cuyos apetitos no tienen fin. Aquí todo vale porque están en juego los intereses financieros, la codicia monopólica. En *El cementerio de barcos*, Bacigalupi nos ofrece otra perspectiva del mismo futuro: los pobres de una tierra exprimida sobreviven rescatando los restos de viejas embarcaciones varadas en la costa de América del Norte, saqueando el acero, el petróleo, los aparatos eléctricos de una civilización que se colapsó hace décadas. Esos muchachos son los recicladores de las ruinas tecnológicas y arriesgan sus vidas por un bidón de gasolina, por unos cables de acero. Ésa es la vida del futuro: la existencia precaria en el inmenso basurero que será nuestro mundo.

Ahora, en este siglo XXI, donde el futuro ya ha llegado a ser cotidiano, donde la ciencia ficción se ha vuelto literatura costumbrista, podemos entender mejor la cosecha de obras que este género ha dado al mundo en las últimas centurias. Pero su mejor aportación es habernos preparado para residir en él, para habitarlo sin reservas, para vivirlo con mirada crítica, sin más seguridad que su incertidumbre venidera, sin más verdad que sus desafíos, sus riesgos, sus oportunidades.

LA SOCIEDAD RESQUEBRAJADA: VIDAS FRENÉTICAS, MUERTES VIOLENTAS

La República de Platón y la *Utopía* de Moro son estudios profundos de las sociedades de su tiempo. Nos hablan tanto de lo que éstas eran, de sus errores y fracasos, como de la esperanza en una sociedad mejor (más perfecta o más justa) que las de sus autores. Lo mismo ocurrió en el resto de las utopías nacidas después de la obra de Moro: eran un juicio de valor acerca de un orden social determinado, una crítica de la realidad colectiva, una posibilidad de ver el mundo de otra manera.

La ciencia ficción, sobre todo a partir de H.G. Wells, buscó ser un retrato de la sociedad humana en su conjunto: el futuro visto por el viajero de la máquina del tiempo es un futuro donde los hombres ya son otra cosa, otra especie, pero aún poseen una cierta estructura social, que el protagonista descubre: los amos y los siervos, la maldad y la inocencia, para expresarlo según la visión del autor.

En la sociedad futura que la ciencia ficción utópica describe se encuentran implícitas todas las contradicciones de la sociedad a la que el escritor pertenece. La novela *Metrópolis* (1926) de Thea von Harbou nos muestra una sociedad estratificada, donde los magnates viven en altos rascacielos y los obreros, en oscuros subterráneos. La respuesta a tal estado de cosas no es la rebelión, sino la concordia entre ambas clases sociales para luchar por un objetivo conjunto: una sociedad hipernacionalista que combate toda traza de «corrupción judía»: la ideología nazi en todo su esplendor. Por ello, cuando años después Hitler llegó al poder, Thea se quedó en la nueva Alemania: ése era su verdadero hogar, la sociedad en que realmente quería vivir, sociedad que ella misma había descrito en *Metrópolis.*

En la ciencia ficción contemporánea, como señala Gillo Dorfles en *Nuevos ritos, nuevos mitos*, «el hombre advierte la precariedad e inconsistencia del ordenamiento social, religioso y ético vigente; formula la hipótesis de otros mucho peores o mejores; observa con estupor las extrañas superestructuras legales, religiosas, ambientales y étnicas a las que está sometido». En estos universos futuros que cada

escritor plantea, casi siempre se manifiesta una estructura social ya conocida, sea éste un mundo feudal, una república renacentista o una democracia contemporánea. En pocas palabras: los caminos del futuro son muchos pero están sujetos a realidades sociales inscritas en la historia. Estas sociedades del mañana, cuya conformación política va desde imperios estelares hasta mundos en completa anarquía, pasando por dictaduras religiosas e ideológicas, no dejan de ser parte básica de la realidad política contemporánea: el mismísimo siglo XX.

Este futuro se divide, a partir de la ciencia ficción posterior a 1945, en un mundo que se dirige a su propia destrucción y otro que existe con posterioridad a tamaña hecatombe. En el primer caso, los males y contratiempos de la sociedad actual se multiplican. El principal escritor de esta corriente es el británico John Brunner. Su libro *Todos sobre Zanzíbar* (1969) es el pilar de la ciencia ficción sociológica. En él, a partir de fragmentos disímiles (cartas, conferencias, anuncios, poemas, catálogos, retazos de diccionarios, noticias, etcétera) nos ofrece el caótico panorama de nuestro mundo de guerrilleros, terroristas, agencias de inteligencia, monopolios gigantescos, explosión demográfica y contaminación ambiental; los hombres son cada vez menos seres humanos y más pacientes esquizofrénicos; cada quien se ha vuelto hacia sí mismo, hacia sus propios intereses. En este mundo de rapiña y saqueos, la mezquindad, el odio, la indiferencia organizan la vida social y el progreso personal:

La decisión de derribar y reconstruir el edificio se tomó en una reunión con todas las formalidades necesarias. Lo hicieron los representantes de la gente, elegidos democráticamente. Ninguno había estado en el interior… sólo en el umbral brevemente para recoger votos para la próxima elección que fue cuando olieron el hedor y supieron que no les gustaba. Un joven ejecutivo del Ministerio de Sanidad dijo que era impensable que ancianos y niños vivieran hoy en día en semejante miseria victoriana. Habló de cocinas de llama, habló de suelos de madera rajados, de ventanas de un solo cristal, de cuartos de baño no herméticos al aire. Los miembros del comité se estremecieron y decidieron la mudanza. Se enviaron las comunicaciones a sesenta y siete cabezas de familia… la lista preparada sobre los registros de los resultados electorales. Se fijó una fecha para el traslado a viviendas nuevecitas. La gente se podría oponer, como preveía la ley. Si la cantidad de opositores superaba el treinta y tres por ciento, el Ministro de la Vivienda convocaría una discusión pública. Había una mujer no incluida en los datos que se llamaba Grace Rowley. Según sus instrucciones, el ordenador electoral, que no había recibido su voto en tres años consecutivos, la marcó como no residente, supuestamente mudada de casa o muerta. Sin embargo, para estar seguro, le envió la notificación. No se recibió respuesta antes de la fecha límite.

Era la mañana de su sesenta y siete cumpleaños. La despertaron ruidos que jamás había oído. Eran crujidos y sonidos de terremoto y rugido de máquinas. Cuando se levantó, asustada, y se puso la bata grasienta sobre la ropa interior sucia en que siempre dormía, vio a dos extraños en la otra habitación. Los años transcurridos la habían llenado de recuerdos de una vida: zapatos que estuvieron de moda cuando era una chica guapa, un regalo de un hombre con quien se hubiera querido casar, la primera edición de un libro que luego vendió un millón de ejemplares, una guitarra rota con la que había en otros tiempos acompañado sus canciones de amor, un disco de Piaf comprado en los mejores tiempos de Piaf. Con la

autorización del comité, elegido democráticamente, se llevaron a Grace Rowley y la metieron en un hogar para ancianos. Por autoridad del comité, elegido democráticamente, subastaron todas sus pertenencias menos la ropa, y prósperos anticuarios compraron una parte y la vendieron con gran beneficio a coleccionistas e incluso museos. Cuando después surgió el tema del gasto público excesivo para mantener viviendas de protección oficial para ancianos, se explicó que las pertenencias de la señorita Rowley, vendidas, habían amortizado de sobra el costo de acomodarla, y una facultad de medicina les había ahorrado el costo de un funeral.

En este mundo, situado en el 2010 «hay más de siete mil millones de personas atestando el planeta. Un mundo de ordenadores inteligentes y de alucinógenos comercializados en masa. Un mundo en el que un hombre tranquilo puede ser convertido en una máquina humana programada para matar», como explica el mismo Brunner. La sociedad que esta novela nos presenta es nuestra propia realidad, sólo que con un progreso un poco más demencial. Por eso, la propia novela puede leerse de distintas maneras: el mundo que plantea suscita una inmensa cantidad de especulaciones para un enorme cúmulo de moralejas contrapuestas. Esta parte es como una síntesis de toda la novela: todos los protagonistas acaban como víctimas de sabotaje, de locos criminales, de terroristas, o muertos por sobredosis de drogas. Siguiendo con la misma premisa, Brunner publicó en 1972 su novela *El rebaño ciego.* En ella se nos muestra la misma realidad de su anterior novela: el mundo contemporáneo de aquí a unos años más. Un mundo donde «el Mediterráneo es un mar muerto, está prohibido bañarse en todas las playas, en las grandes ciudades no se puede salir a la calle sin llevar una mascarilla filtro. En este terrible ambiente, donde en ocasiones llueve ácido y en otras se reciben avisos de no beber el agua del grifo bajo peligro de muerte o de locura, los Estados Unidos siguen viviendo su gran sueño americano». Un sueño contaminado en todo caso, un sueño que se niega a morir a pesar de que las evidencias del desastre se acumulan. Un sueño edificado en el deseo, no en la realidad; porque la realidad ha superado a todos los sueños, a todas las pesadillas. Scholes y Rabkin han señalado que «si Ursula K. Le Guin es la maestra de la ciencia ficción antropológica, John Brunner (1934) es el maestro de la extrapolación sociológica». Y es que su obra es una auténtica anticipación a las catástrofes futuras que ya son, qué duda cabe, las nuestras. Sólo es necesario, como ocurre igualmente en las obras de este autor, ver las noticias: inversiones térmicas en las ciudades más populosas del mundo, hambrunas masivas, epidemias sin control, terrorismo de Estado contra el terrorismo de grupos fanáticos, desastres nucleares como los de Three Mile Island, Chernóbil y Fukushima; el dulce encanto de un mundo que muere con

odio y con violencia, de una civilización que se devora a sí misma.

Pero ¿qué pasa cuando la catástrofe ya ha sucedido? En la novela *Las crisálidas* de John Wyndham, las mutaciones, provocadas por una guerra nuclear, llevan al desarrollo de un código moral no sólo rígido, sino cruel, que obliga a la eutanasia de todos aquellos seres humanos que se salgan de la normalidad. Hay en este futuro un clima de cacería de brujas: las criaturas que tienen un dedo de más o una aptitud extraña a lo humano (como la telepatía), son exterminadas inmediatamente con el consentimiento de la familia, pues las mutaciones son un insulto a la divinidad. En este clima supersticioso, el protagonista crece ocultando sus dones para no morir sacrificado por una sociedad basada en la intolerancia y la normalidad como dogma. En este clima social, la única ayuda viene de una lejana sociedad tecnológica que ha podido preservar no sólo el conocimiento, sino la capacidad de reflexión y análisis, que no ha caído en el fanatismo religioso, sino que ha prosperado gracias a la tolerancia y al desarrollo de las nuevas capacidades humanas.

En *Éste es el camino* (1973), una novela corta de Robert Silverberg (n. 1935), se nos muestra un futuro no sólo lejano del nuestro, sino completamente diferente: la humanidad ha sufrido extrañas mutaciones que la hacen casi irreconocible. Estos «nuevos» humanos son seres físicamente diferentes a nosotros, pero no dejan de ser humanos en lo esencial: en su pensamiento, en sus emociones, en su capacidad de odio y de afecto, en sus convulsivas formas de violencia y destrucción:

Descendieron hacia el lugar donde habían acampado los Cazadores de la Nieve. Sombra dijo, quebrando un largo silencio:

–Debe de haber existido un tiempo en el que el mundo era diferente, cuando toda la gente era igual, y todo el mundo vivía en paz. Una edad de oro, extinguida mucho tiempo atrás. ¿Cómo cambian las cosas, Hoja? ¿Cómo hicimos para que esto sucediera?

–Nada ha cambiado –dijo Hoja– salvo el aspecto de nuestro cuerpo. Por dentro somos los mismos. Jamás existió una edad de oro.

–Entonces no había Dientes.

–Los Dientes han existido siempre, con un nombre u otro. La paz verdadera nunca duró mucho tiempo. La codicia y el odio han existido siempre.

–¿Realmente lo crees?

–Sí. Creo que la humanidad es siempre la humanidad, todos somos iguales a pesar de nuestras formas diferentes, y los cambios que nos han sobrevenido son minucias, y lo mejor que podemos hacer es tratar de ser felices como podamos, por más duros que sean los tiempos.

–Éstos son los tiempos más duros, Hoja.

–Tal vez.

–Éstos son tiempos perversos. Se aproxima el fin de todo.

Hoja sonrió.

–Déjalo que se aproxime. Estos son los tiempos que nos tocó vivir, y no preguntes por qué, y no tiene sentido ansiar tiempos mejores. El dolor termina cuando empieza la aceptación.

Esto es lo que tenemos ahora. Aprovechémoslo lo mejor que podamos. Éste es el camino que transitamos. Día a día perdemos lo que jamás fue nuestro, día a día nos acercamos más a Todo-Es-Uno, y nada importa, Sombra, nada excepto aprender a aceptar lo que viene.

En todo caso, visiones acerca del futuro de la sociedad humana hay muchas y muy diversas, desde los efectos sociales de la sobrepoblación en la novela de Harry Harrison, *¡Hagan sitio, hagan sitio!* (1966), hasta el asesinato individual como un deporte a escala mundial en la *Séptima víctima* (1954) de Robert Sheckley, un mundo de cazadores y de víctimas con leyes precisas y eficaces:

El Ministerio de la Catarsis Emocional elegía la víctima al azar. El cazador tenía un plazo de dos semanas para matarla; debía hacerlo guiado por su propio ingenio y sin ayuda de ninguna especie. Se le proporcionaba el nombre de su víctima, la dirección y la descripción; estaba autorizado para utilizar una pistola de calibre común, pero no podría llevar ninguna clase de armadura. En cuanto a la víctima, se le notificaba con una semana de anticipación, comunicándole sólo su nueva condición, pero no el nombre de su cazador. Se le permitía elegir cualquier clase de armadura y contratar observadores. Los observadores no podían matar (sólo la víctima y el cazador gozaban de ese privilegio), pero podían detectar la presencia de desconocidos en el vecindario o descubrir a cualquier pistolero nervioso. La víctima tenía derecho a arreglar cualquier emboscada a su alcance para matar a su cazador. Había duros castigos para quienes mataban o herían a personas ajenas al caso, pues no se permitía ningún otro homicidio. Los asesinatos por odio o por interés se castigaban con la muerte. Lo mejor del sistema era que quienes deseaban matar podían hacerlo.

Los que se sentían de otro modo, en cambio (y éstos constituían la mayoría de la población), no se veían obligados a hacerlo. Y las grandes guerras habían terminado; tampoco había amenazas de que se repitieran. Sólo había cientos de miles de pequeñas guerras individuales.

Pero los escritores de ciencia ficción no sólo plantean sociedades humanas en sus ficciones, sino también sociedades no humanas. Estas sociedades extraterrestres, que la imaginación humana ha creado, es posible verlas desde dos puntos de vista, ambos, por supuesto, terrestres: los alienígenas son más primitivos culturalmente que nosotros, y por ello somos nosotros quienes descubrimos sus mundos y los exploramos. El otro enfoque señala a los extraterrestres como más adelantados que nosotros en todos los aspectos y son ellos quienes nos descubren, o nosotros encontramos las ruinas de su civilización, o los vestigios de su paso por un mundo u otro hacia metas que nosotros aún no podemos vislumbrar.

En el primer caso, cuando nosotros los descubrimos, la visión parte de la antropología social que estudia los pueblos primitivos: casi siempre los yacimientos revelan una tecnología limitada, pero también una percepción extrasensorial mayor. Los pueblos primitivos eran más místicos, más conocedores de sí mismos, y no compartían los valores en que edifican su forma de vida con los humanos; eran distintos a

nosotros y su presencia pone en entredicho la concepción del hombre como centro del universo, como única especie inteligente en el cosmos. La presencia de los extraterrestres en la narrativa utópica, como señala Jean Gattégno, «puede verse como la resurrección, en un contexto moderno y científico, del tema de la relatividad fundamental del hombre ilustrado por Swift. Si hay o puede haber otros seres vivos, aun inferiores, significa que la revolución copernicana debe continuarse con una nueva revolución que afecte el sitio privilegiado del hombre y de su planeta en el universo entero».

Otro acercamiento, por la vía del humor, a la problemática de los extraterrestres, se halla en el cuento de Fredric Brown, «Espectáculo de marionetas» (1962), donde a un pueblo de Arizona llega un viejo gambusino que lleva a lomos de una mula a un extraterrestre, que se presenta como un ministro plenipotenciario de la Unión Galáctica, una federación de las civilizaciones ilustradas de la galaxia. Lo fundamental del cuento de Brown radica en que el extraterrestre, así como el gambusino, son marionetas del verdadero ser extraterrestre, que utiliza al primero para comprobar el nivel de xenofobia existente entre los humanos. Sí, el verdadero extraterrestre es, irónicamente, la mula, cuyas preguntas finales dan término al relato: «¿Querrán decirme por qué es tan importante que la raza dominante sea humana o, por lo menos, humanoide? ¿Qué es una raza dominante?».

La xenofobia de que habla el extraterrestre de Brown está implícita en la misma palabra alienígena. Como el crítico Franco Ferrini señala:

> Desde el punto de vista etimológico es útil saber que el inglés *aliens* viene del latín *alienus*, que significa 'otro', 'perteneciente a otros' y, por tanto –según el empleo de este término autorizado por la ciencia ficción–, perteneciente a otros mundos, lo que normalmente se traduce como *extranjero*. Además es especialmente interesante detenernos en el hecho de que así como los alienígenas de las historias de ciencia ficción son casi siempre hostiles a los humanos, así también la idea de hostilidad estaba ya implicada en el adjetivo latino *Alienus*. Y todo el mundo sabe que el término *alienado* indica normalmente a los «locos», a los «irregulares», a los «elementos de desorden», a los portadores de latencias y tendencias no aprobadas socialmente cuya censura y expulsión son promovidas por la sociedad.

El extraterrestre es, así, como el loco y el migrante, una presencia que perturba el entramado de relaciones y favores recíprocos que ligan a los miembros de una sociedad y que llevan a éstos a cambiar sus relaciones, sus hábitos y costumbres. A cerrar filas ante el intruso, o por el contrario, abrirse a las aportaciones culturales de este nuevo miembro de la comunidad.

Durante el siglo XIX, algunos astrónomos creyeron ver canales gigantescos en la superficie del planeta Marte, señales de una

civilización tecnológica. H.G. Wells, por la misma época, publicó su novela, *La guerra de los mundos* (1898), donde relata una invasión marciana a la tierra. Marte, como el dios de la guerra de los antiguos romanos, pasó a ser el símbolo mayor de las invasiones extraterrestres, el prototipo de una raza despiadada y hostil, enemiga «natural» de los seres humanos. En la novela de Wells, la impresión que causa la figura del primer marciano que sale de su nave resume todas las descripciones futuras de monstruos venidos del espacio:

> Me imagino que todos esperaban ver surgir un hombre; tal vez un ser en cierto modo distinto de nosotros, pero un hombre en esencia. Yo así lo esperaba. Al mirar atentamente no tardé en ver que algo se movía en la sombra, con movimientos inciertos y ondulosos, uno encima de otro. Al cabo se desataron dos discos luminosos, dos ojos tal vez, y algo parecido a una culebrilla gris, gruesa como un bastón, se desplegó de un cuerpo convulsivo para hacer contorsiones en el aire, cerca de mí. Y a esta cosa retorcida siguió otra, y otra… Una masa grisácea y redonda, del tamaño de un oso se alzaba lenta y trabajosamente hacia fuera del cilindro. Cuando le dio la luz plena, brillaba como cuero humedecido. Dos colosales ojos oscuros me miraron con fijeza. La redonda masa tenía un rostro, si vale esta palabra. Había bajo los ojos una boca cuyos bordes sin labios, temblorosos y palpitantes, segregaban saliva. Suspiraba y latía el cuerpo convulsivamente… un apéndice tentacular, delgado y blando se asió del borde del cilindro y otro se balanceó en el aire.

En *La guerra de los mundos*, los hombres son dignos exponentes de la civilización en contraposición a la barbarie de los marcianos. Son los hombres quienes intentan parlamentar con los extraterrestres. Pero a los marcianos no les interesa parlamentar. Con sus armas mortíferas, se apoderarán del mundo y lo convertirán en ruinas. La fachada de civilización de la humanidad caerá hecha pedazos y la anarquía será total. Sin embargo, los marcianos no lograrán mantener su dominio. Las bacterias terrestres, no la tecnología de la humanidad, darán cuenta de ellos.

Los extraterrestres, a partir de Wells, serán seres parcialmente animales, minerales y humanos. Y nunca faltará la descripción de sus actitudes hostiles y despiadadas, que proclaman su malvada inteligencia. Los extraterrestres que llegan a la Tierra son considerados como invasores (cuando traen intenciones agresivas) o como portavoces de una civilización más pacifista (cuando llegan en son de paz). En el segundo caso, casi siempre tienen un aspecto humanizado (cuanto más se parezcan al hombre, dice el subtexto, mejores han de ser). En un cuento de Bradbury, «La mezcladora de cemento», publicado en los años cincuenta, los marcianos que llegaban a invadir la tierra descubren que los terrícolas los están esperando con los brazos abiertos, dispuestos a que los invasores se conviertan en el espectáculo de moda (todo el mundo quiere su marciano) de la

sociedad de consumo terrestre, esa mezcladora de cemento, esa trituradora que acaba colonizando a los marcianos con bebidas, productos miles y diversiones de toda especie. Los marcianos acabarán degradándose al mismo nivel que los humanos y al igual que estos terminarán convertidos en ávidos consumidores de mercancía chatarra, disfrutando de tal degradación, aceptándola como parte integral de sus personas.

Pero es *Crónicas marcianas* (1950), del mismo Bradbury, la obra que desarrolla la representación del extraterrestre como utopía social personificada en una especie determinada. De esta nueva concepción del alienígena, Gattégno dice:

Con Bradbury aparece en la descripción de los extraterrestres una característica a la que le esperaba un gran porvenir: se les sitúa en el mismo plano que al hombre, aunque no se les humanice. De modo que el criterio de «otredad» no puede ser ya una forma (material, incluso si es digno de una diferencia intelectual o moral), sino un modo de pensamiento, de sensación, de relación con el mundo. La morfología desaparece en favor de la psicología, e incluso de la filosofía. De este modo se perfila en la ciencia ficción contemporánea el paso hacia lo que sustituyó a los extraterrestres: que no se sabe bien si son hombres del futuro, mutantes de la especie humana o animales–vegetales–minerales sin embargo nada esperan de nosotros.

Crónicas marcianas es el compendio de las muchas tentativas hechas por el hombre por alcanzar y conquistar el planeta Marte. De alguna forma esta conquista se parece a la conquista española de América o a la conquista del oeste por los emigrantes anglosajones: para imponer la civilización es necesario matar en masa a los legítimos dueños de esa región. Al igual que los indios americanos, los marcianos luchan por su planeta tenaz y duramente, pero las enfermedades de los terrestres provocan su exterminio y desaparición:

Hathaway clavó la mirada en las ciudades que brillaban a lo lejos, a la luz de las estrellas.

–Capitán, esa ciudad ha muerto hace miles de años. Lo mismo aquellas tres que se ven en las colinas. Pero una quinta ciudad, capitán, a trescientos kilómetros de aquí…

–¿Qué sucede?

–Hace una semana estaba aún habitada.

Spender se incorporó.

–Marcianos –dijo Hathaway.

–¿Y ahora?

–Muertos –continuó Hathaway–. Entré en su casa. Creí que estaría vacía, igual que esas otras ciudades y esas otras cosas. Dios mío, cuántos cadáveres. Era como caminar en un pila de hojas de otoño. Ramas secas y cenizas de papel de diario, nada más. Y recientes. Esos cadáveres no tienen más de diez días…

–Diga, ¿qué los mató?

–La varicela –respondió Hathaway simplemente.

–¡Dios mío, no!

–Sí. Lo he comprobado. La varicela. Atacó a los marcianos de un modo desconocido en la Tierra. Supongo que su metabolismo era distinto. Los quemó hasta ennegrecerlos y los secó y los redujo a laminitas quebradizas. Y sin embargo, fue varicela. Así que las tres expediciones,

la de York, la del capitán Williams y la del capitán Black deben de haber llegado a Marte. ¡Sabe Dios qué ha sido de ellos! Pero por lo menos sabemos qué les hicieron a los marcianos.

Spender, uno de los expedicionarios terrestres, pertenecientes a la cuarta expedición que llega al planeta rojo, expone con claridad en lo que se habría convertido el planeta si los hombres hubieran tomado contacto con los marcianos en vida. Spender se pone de parte de los marcianos contra los demás miembros de la expedición porque descubre que «los hombres de Marte comprendieron que para sobrevivir no debían preguntarse ¿para qué vivir? La respuesta estaba en la vida misma. Vivir era propagar la vida misma, la vida mejor. Renunciaron a destruirlo todo, a humillarlo todo». Por eso Spender lucha contra los demás. Como se lo explica a su capitán en un momento de tregua:

–Cuando yo era pequeño mis padres me llevaron a la ciudad de México. Siempre recordaré el comportamiento de mi padre, vulgar y fatuo. A mi madre no le gustaba tampoco aquella gente. Eran morenos y no se bañaban a menudo. Mi hermana no hablaba con ellos. Sólo a mí me gustaban realmente. Si mi madre y mi padre vinieran a Marte haría otra vez lo mismo… Para el norteamericano común, lo que es raro no es bueno. Si los baños no son como en Chicago, todo es un desatino. ¡Cada vez que lo pienso! ¡Oh, Dios mío, cada vez que lo pienso! Y luego… la guerra. Usted oyó los discursos en el Congreso poco antes de nuestra partida. Si la expedición tenía éxito establecerían en Marte tres laboratorios de investigaciones atómicas y varios depósitos de bombas. Dicho de otro modo: Marte se acabó, todas estas maravillas desaparecieron. ¿Cómo reaccionaría usted si un marciano vomitase en el piso de la Casa Blanca?

El capitán no decía nada, pero escuchaba.

–Luego vendrán los grandes intereses, los representantes de las minas y el turismo –continuó Spender– ¿Recuerda usted lo que pasó en México cuando Cortés y sus magníficos amigos llegaron de España? Toda una civilización destruida por unos voraces y virtuosos fanáticos. La historia nunca perdonará a Cortés.

–Tampoco su conducta ha sido hoy muy buena, Spender –observó el capitán.

–¿Qué podría hacer yo? ¿Discutir con ustedes? Estoy solo contra todos los granujas codiciosos y opresores que habitan la Tierra. Vendrán a arrojar aquí sus cochinas bombas atómicas, en busca de bases para nuevas guerras. Arruinar un planeta no es bastante, tienen que arruinar otro más. ¿Por qué esos fatuos charlatanes han de ensuciar una casa que no es suya? Cuando llegué aquí no sólo me sentí libre de su falsa cultura, sino también de su moral y sus normas y sus costumbres.

Los marcianos de Bradbury son seres profundamente poéticos: «Y en los barcos de color azul claro se veían imágenes color azul oscuro: hombres enmascarados, hombres con rostros de plata, hombres con ojos como estrellas azules, hombres con orejas talladas en oro, hombres con mejillas de estaño y labios adornados de rubíes, hombres de brazos cruzados, marcianos». Seres distintos a nosotros, sin las trabas de la guerra y la explotación, seres ajenos a la mezquindad y a la rapiña. Con *Crónicas marcianas,* el extraterrestre deja de ser una pesadilla y se convierte en un sueño maravilloso, enigmático,

inalcanzable. Al final, ya desaparecidos los marcianos, son los pocos seres humanos que subsisten en Marte los que van descubriendo la riqueza espiritual y artística del planeta rojo. Ya no vienen con la intención de expoliar ese mundo, de conquistarlo, sino de vivir en él, de convivir con él. A partir de Bradbury, el extraterrestre es, en sí mismo, la utopía como especie e individuo; un ángel salvador, una opción de paz y concordia, un espejo de la bondad universal y de la sabia tolerancia. La utopía ya no es más un lugar sino una raza, una especie, una comunidad abierta donde nadie es un extranjero indeseable, sino parte de una red de solidaridad y armonía multicultural.

Pero cualquiera que sea la realidad futura del hombre, sus encuentros o no con otras formas de inteligencia, sus sueños imperiales y sus revoluciones tecnológicas, el hombre social seguirá formando parte de la visión utópica: el hombre y sus instituciones, el hombre, sus normas y costumbres, el hombre y el tiempo que le tocó en suerte vivir. Como señala en el prólogo de la novela *Las estrellas, mi destino* (1956) Alfred Bester:

> Era una Edad de Oro, una época de grandes aventuras, de vidas frenéticas y muertes violentas… pero nadie pensaba en ello. Era un futuro de fortunas y robos, pillaje y rapiña, cultura y vicios… pero nadie lo admitía. Era una época de posturas extremas, un fascinante siglo de rarezas… pero a nadie le gustaba. Era una edad de monstruos, de seres deformes y grotescos. Todo el mundo estaba retorcido en formas maravillosas y malevolentes.

Ante el desarrollo de la civilización humana propiamente dicha, el género utópico ha oscilado de un optimismo acendrado (véanse los extraterrestres de Bradbury o de Steven Spielberg) a un enfoque decididamente pesimista de las características y tendencias de nuestra sociedad en el futuro. John Brunner es, en este aspecto, el escritor que con mayor acritud nos ha mostrado que los cambios tecnológicos y la economía de consumo pueden otorgarle al ser humano un número mayor de placeres y comodidades a cambio del despojamiento de su especificidad como individuo dentro de un engranaje social cada vez más sofisticado e impersonal. El Gran Hermano, el líder carismático y el dictador abyecto han ido desapareciendo como protagonistas de la utopía contemporánea para dar paso a una maquinaria de Estado donde los mecanismos de control son tan vastos y omnipotentes que nada ni nadie puede escapar a sus acciones. Ni gobernantes ni gobernados. El poder es, así, un personaje anónimo. En estas sociedades nuestro apacible vecino, que cuida amorosamente su

jardín, bien puede ser uno de los tantos verdugos del régimen. El futuro, en realidad, es la repetición de un presente que ya vivimos, de un mundo que ya habitamos. Es menester señalar que en estos universos asfixiantes la rebelión, sus motivos y consecuencias, sus triunfos o sus fracasos, es la anécdota que relatar. La rebelión es, así, la única posibilidad de sobrevivencia, la opción utópica, cuando el futuro es una pesadilla en la que todos estamos forzosamente involucrados.

De alguna forma, la utopía claramente sociológica es la herencia más directa de los temas, argumentos y conflictos propuestos por H.G. Wells: el hombre y su medio social se manifiestan no como un todo armónico, sino como un caos fértil para la aparición de hombres y mujeres capaces de luchar contra todo tipo de opresión, contra todo intento de conformismo y degradación de sus personas. En ellos está presente el ideal del cambio, la conciencia tenaz de la dignidad humana; el anhelo de no dejar que nos sean arrebatados los sueños que nos otorgan vida y propósito, pertenencia e identidad. La utopía en que uno es los otros, aunque no sean sus semejantes. O mejor dicho: precisamente porque no lo son, la utopía ya no es el sueño de una sola especie, sino un anhelo compartido tanto por nosotros, los humanos, como por los extraterrestres que visitamos o nos visitan: un El Dorado marciano, un paraíso cósmico, donde no hay dioses sino especies en distintos grados de evolución, trabajando en conjunto por un ideal común.

En los últimos tiempos, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, pasando por el enfrentamiento de las superpotencias, la presencia omnívora de los medios de comunicación, la diversidad cultural y la uniformidad de la era de la globalización, el mundo virtual personalizado y a la vez tejido a nivel mundial por las redes sociales de la edad digital, la conciencia del cambio climático y su impacto en nuestra sociedad, los nuevos desafíos del terrorismo y el retorno de viejos fantasmas como el neonazismo, el racismo y el antisemitismo, las crisis económicas cada vez más frecuentes y el ascenso de nuevas potencias mundiales como China y la India, demuestran que el futuro es todo menos un lugar predecible, una realidad que puede ser planificada desde el presente.

La ciencia ficción, como Larry McCaffrey lo expusiera en el prólogo de su libro *Across the Wounded Galaxies* (A través de las galaxias heridas) (1990), es un género liberador en todos los ámbitos de la vida. Tanto

cuando leer sobre civilizaciones extraterrestres permite comprender cómo piensan los que no son como uno, o meditar sobre el futuro sombrío de la humanidad nos descubre las fallas de nuestras sociedades, las ambiciones de nuestros políticos, las limitaciones de nuestras creencias más profundas que, revisadas en el espejo del mañana, suenan a prejuicios antes que a verdades perdurables más allá de las circunstancias que les dieron origen. Larry dice que la ciencia ficción, lo mismo que el *rock and roll*, rompieron las cadenas de su opresivo ambiente familiar y le ayudaron a descubrir un mundo mejor, ancho y ajeno, donde podía crecer compartiendo una «realidad excitante, exótica y viva; era un reconectarse con el sentido de comunidad por medio de la imaginación. Eso fue lo que me enseñaron los escritores de ciencia ficción al transmitirme, en sus cuentos y novelas, el idealismo que impregnaba sus obras».

Ese idealismo, que va desde la exploración del mundo como gran aventura (Julio Verne) hasta la creación de viajes por el tiempo como experimento extraordinario (H.G. Wells), y que incluye a la utopía como advertencia para que la sociedad no acabe siendo una humanidad dividida en clases por fórmulas biológicas (Aldous Huxley) o en un partido omnipresente que controla la mente de la población y la conducta de cada individuo con un doble lenguaje y un sistema de vigilancia total y permanente (George Orwell), constituye la parte básica, fundamental, de la ciencia ficción clásica, entre 1850 y 1970.

Pero esas lecciones no han pasado de moda ni han muerto. La ciencia ficción contemporánea sigue los pasos de sus abuelos y tatarabuelos en la especulación científica y social que es la piedra de fundación de este género literario. Ejemplos mínimos son el canto épico de una nueva forma de poder y de belleza como peregrinación romántica en las novelas de Don Simmons (n. 1948): *Hyperion* (1989), *La caída de Hyperion* (1990), *Endymion* (1995) y *El ascenso de Endymion* (1997); o en la saga *Las máquinas de Dios* de Jack McDevitt (n. 1935), que relata la vieja historia de la humanidad agonizante en tono de ópera espacial y con el interés de recordarnos que las claves de nuestra supervivencia futura están en nuestro propio pasado, en los constructores de monumentos; una raza alienígena que pasó por los mismos retos cósmicos por los que la humanidad del porvenir habrá de pasar también; o en *Darwinia* (1998) de Robert C. Wilson (n. 1953), una historia alternativa del mundo del siglo xx y un homenaje a *El mundo perdido*, la novela de Arthur Conan Doyle; o *En la estación de la calle Perdido* (2000) de China Mieville (n. 1972), un canto a la ciudad

que mezcla, como el concierto de un DJ, lo gótico y lo sobrenatural, a la manera de H.P. Lovecraft, con las novelas urbanas de Charles Dickson, que narran los derroteros del hombre solitario en su búsqueda de sentido, de libertad, de mutación; o las novelas de Vernor Vinge (n. 1944): *Un fuego sobre el abismo* (1992) y *Un abismo en el cielo* (1999), que combinan las nuevas teorías cognitivas y computacionales con especulaciones sobre el universo y sus distintas zonas de pensamiento; o la trilogía marciana, *Marte rojo, Marte verde* y *Marte azul* (1992-1996), de Kim Stanley Robinson (n. 1952), que expone el dilema humano de colonizar Marte como un remedo social, económico y cultural de la Tierra o como una oportunidad de experimentar nuevas formas de convivencia entre los humanos y con los marcianos.

El caso del planeta Marte es ejemplo de los cambios en nuestra percepción acerca del universo cercano. En este caso, del Sistema Solar. Antes que los viajes espaciales fueran una realidad, la literatura universal nos proporcionó un gran número de viajes imaginarios a otros mundos. Si al principio, al menos hasta Julio Verne, la Luna fue considerada el astro más visitado por la creación literaria, para fines del siglo XIX y principios del siglo XX, Marte, el planeta rojo, empezó a tomar un lugar destacado en las narraciones de ciencia ficción o en los relatos utópicos que describían otras formas de gobierno o de comportamiento social en mundos ajenos al nuestro. Los escritores que consiguieron cambiar la visión de Marte, respecto de sus posibilidades literarias, fueron el inglés H.G. Wells con *La guerra de los mundos* (1898) y el estadounidense Edgar Rice Burroughs con *Una princesa de Marte* (1912). El primero mostró a los marcianos como una especie invasora de la Tierra, una amenaza monstruosa y sorpresiva que pasaría al cine como uno de los temas axiales de los nuevos medios de comunicación. El segundo transformó a Marte en el escenario idóneo de lo que décadas más tarde se llamaría la ópera espacial: la aventura heroica bajo el marco de imperios a la antigua con armas del futuro. Hoy resulta evidente la influencia que *Una princesa de Marte* ha ejercido en películas como *La guerra de las galaxias* y *Avatar*. Pero en la actualidad contamos con una visión más realista de lo que es un mundo extraterrestre para la vida humana. De ahí que la conquista de Marte sea vista como un desafío que involucra la propia supervivencia de los visitantes humanos, como sucede en la novela *El marciano* (2014) de Andy Weir, donde un astronauta estadounidense queda varado en Marte y debe hacer uso de toda su inteligencia y conocimientos científicos, biológicos e ingenieriles para

sobrevivir a este ambiente hostil hasta que vengan a rescatarlo. Esta novela nos muestra a un ser humano que debe adaptarse a las condiciones del planeta rojo o morir. Como un nuevo Robinson Crusoe, éste es un relato de lucha diaria con las armas de la razón, la física, la química y una voluntad inquebrantable por salir adelante. Porque *El marciano* es, como metáfora narrativa, una larga cadena de pruebas, errores y enmendaduras. Y todo para seguir con vida. Y todo para volver a casa. Historia de un Ulises científico en su regreso al planeta azul.

Y eso es, exactamente, lo que la ciencia ficción ha sido, desde sus orígenes en el siglo XIX, como hija del Romanticismo, hasta el siglo XXI: el planteamiento de un dilema y la exposición creativa de sus posibles soluciones. Un desafío para que el destino de la humanidad se defina de cara al futuro que le espera, sí, pero sobre todo un destino que se forja en nuestra propia realidad, que se alimenta de los temores y esperanzas que nos representan aquí y ahora.

Una literatura sin miedo a pensar más allá de lo convencional, a lidiar con los conflictos humanos desde la escala atómica hasta la escala cósmica, a relatar la historia del universo sin colmar la paciencia de sus lectores, sin temor a recordarles que toda utopía ha nacido primero como sueño promisorio, como espacio de controversia. Y de eso trata la utopía: de inventar mundos mejores que el mundo en que se vive, de moldear sociedades que pueden ser viables en otros tiempos, en otros espacios. Nada más y nada menos.

LA UTOPÍA BIOLÓGICA: DE LO IMPREDECIBLE A LO INCONQUISTABLE

Desde la Antigüedad, el hombre se preguntó sobre la vida misma, sobre las diversas formas en que ésta se manifiesta y sus distintos estadios de crecimiento. Y al preguntarse sobre la vida tuvo que preguntarse sobre la enfermedad y la muerte. En esa época remota en que los conocimientos del hombre eran tan escasos que la magia y la superstición abarcaban la mayor parte de su acervo cultural, el hombre empezó a buscar en la naturaleza las primeras defensas contra las enfermedades, los primeros intentos para revertir el proceso de la muerte. Con Hipócrates, con Galeno, con muchos médicos griegos y latinos, el conocimiento sobre el hombre mismo se amplió. La observación cuidadosa sustituyó a las creencias, pero no a todas: las ideas sobre el funcionamiento del organismo humano seguían siendo simples especulaciones, no se basaban en un estudio sistemático de la realidad física del ser humano. Durante la Edad Media, el cristianismo prohibió, a través de sus más altas autoridades, la profanación de los cuerpos con fines de investigación. Los estudiosos que violaron tales normas y fueron descubiertos sufrieron severos castigos, incluso la muerte. Pero a partir del siglo XVI el Renacimiento trajo consigo un indudable incremento en la curiosidad humana por el hombre mismo, una observación más minuciosa del cuerpo humano y, en general, de todos los seres vivos (el reino vegetal incluido). Las pinturas de la época lo atestiguan: por vez primera, las figuras humanas y animales aparecen con sus proporciones exactas, con su natural musculatura. Los dibujos de Leonardo Da Vinci del cuerpo humano desembocan en los dibujos anatómicos de Vessalio un siglo después y llegan, pasando por innumerables investigadores del mundo entero, hasta nuestros días, cuando el genoma humano es un enigma resuelto y, a la vez, un trampolín para nuevos descubrimientos y nuevos peligros.

La biología, al igual que la física, ha sido en nuestra época la punta de lanza de revoluciones científicas cuyo verdadero alcance aún desconocemos. A lo sumo vislumbramos, en el caso de la biología, que

ésta se irá convirtiendo en un tema de formidables controversias, porque cada nuevo descubrimiento implica más al hombre mismo, a su código genético; la parte más valiosa y vulnerable de nosotros mismos.

Dentro del campo de la literatura utópica, biología y sociología se dan la mano. Es imposible desligar las descripciones físicas de los extraterrestres de la sociedad a la que pertenecen y viceversa. En esta intersección es evidente que la ciencia ficción empezó, al igual que los primeros estudios de la vida, haciendo largas descripciones de seres completamente ajenos a nosotros, pero con rasgos físicos y características morales tomadas del mundo humano. La palabra clave aquí es *ecología*, la relación de los seres vivos con su entorno natural, y la obra ecológica por excelencia sigue siendo *Dune* (1965) de Frank Hebert. En ella se explican las diversas formas de vida que interactúan en el desierto de Arrakis, que incluyen desde gusanos de arena hasta el hombre mismo, cada uno preservando su hábitat en un precario equilibrio; cada especie dependiendo de las otras para su existencia. Un mundo urdido a partir de su propio ambiente. Como explica David Huerta:

> Impresiona sobre todo el paisaje desértico de Dune: da sed leer los cientos de páginas de la historia que ocurre en el ardimiento de ese extraño planeta. La saga es un gran libro del desierto; de ahí que se le haya bautizado como una «fábula ecológica», alegoría del proceso de desertificación al que hemos sometido al planeta Tierra. Los libros de la saga tienen además el encanto de la doble vertiente aventurera que la literatura no siempre explora simultáneamente: la aventura del espacio interior, la épica de los espacios exteriores. Hebert ha conseguido escribir libros de acción y de introspección al mismo tiempo, y por ello es fascinante. El desierto de Dune viene a ser algo así como la imagen atroz de uno de nuestros futuros posibles. Los desiertos de la Tierra serían, en esa perspectiva, las prefiguraciones de la desolación en Arrakis. Las observaciones ecológicas de Frank Herbert tienen, por supuesto, en esa misma medida, un valor político y hasta una finalidad educativa, sin que, por ello, pierdan su perfil fundamental de obras para el entretenimiento de sus lectores. Son una proeza de la imaginación fabuladora y mítica de nuestra época.

El mismo Frank Herbert ha escrito varias obras donde la biología es la protagonista. En *El cerebro verde* (1966), un enjambre de insectos comandado por un insecto reina se hace pasar por humano; su misión es extender el reino de los insectos, ese reino que la propia biología ha descubierto como el más resistente de todos, el que tiene mayores probabilidades de suceder al hombre. En *Hellstrom's Hive*, escrita en la década de 1970, Herbert vuelve al mismo tema: el de la sustitución del hombre, ser imperfecto, por los insectos, que son socialmente integrados y perfectos (ninguno desobedece las órdenes recibidas). En la novela, esto se muestra en el manual de la colmena-comuna, un

experimento utópico cuyos fundadores afirman:

> Como mecanismo biológico, la forma de reproducción de los seres humanos no es demasiado eficiente. Los insectos son mucho más fértiles. Sin embargo, en los humanos salvajes, se debe dar todo un medio: música suave, lugar agradable, y si uno de ellos no se siente amado (concepto bastante inasible) la reproducción no se dará. Por lo tanto, en la colmena hemos tratado de eliminar eso que llaman romance. La reproducción deberá de ser algo así como el comer.

En esa utopía cada individuo tiene su lugar: es parte de un orden del que es un eslabón prescindible. Por eso la fundadora de esta colmena de seres humanos/insectos, dice: «La esencia de la verdadera amistad y del real compañerismo está dada por una vida activa, por el conocimiento de que es útil a los hermanos y por un final en los tanques, cuando llega el momento de la muerte. Unidos en la vida, unidos en la muerte».

La colmena de Herbert, como las de las abejas, es un conjunto de seres, autónomo y capaz de perpetuarse a sí mismo; lo que más impresiona es lo inhumano de la sociedad de insectos que Herbert nos presenta. No hay ningún punto de contacto con la nuestra, más allá del instinto de supervivencia innato en todo ser vivo. Lo más perturbador es darse cuenta de que ciertamente esa sociedad es «mejor» que la nuestra. En este caso, *mejor* no implica ningún juicio de valor moral, ideológico o social, sino biológico: una sociedad-colmena, de individuos desindividualizados, tiene mayores opciones de preservación, de sobrevivencia. Comparada con ella, nuestra sociedad parecería, está destinada al fracaso. Como dicen los miembros de la colmena: «La trayectoria hacia la extinción de las especies empieza con la orgullosa creencia de que en cada individuo hay un ser mental –un ego o personalidad, espíritu, ánima, carácter, alma o mente– y de que, de alguna manera, esta encarnación separada está libre. La semejanza protectora ha sido siempre la clave de nuestra supervivencia». En las fábulas de Herbert, la zorra es el insecto. El cuervo, por supuesto, somos nosotros.

En *Limbo* (1952), la novela de Bernard Wolfe, los hombres llegan al extremo de amputarse las extremidades voluntariamente para evitar la violencia y la guerra, pero el uso de prótesis la desencadena de nuevo. Nada puede impedir que los hombres peleen entre sí. Nada puede impedir, igualmente, que el hombre prosiga buscando el conocimiento, anhelando saberlo todo, comprenderlo todo. El paradigma de esta actitud se halla en la novela de Stanislaw Lem, *Solaris* (1961). Como señala Darko Suvin, la novela «tiene varios

niveles, y es a la vez un rompecabezas psicobiológico, una parábola acerca de las relaciones y emociones humanas, y una demostración de que los criterios antropocéntricos son inaplicables en el mundo moderno… Las estrellas son para Lem de algún modo lo que Utopía fue para Moro o Brobdingnag para Swift: un espejo parabólico de nosotros mismos». Solaris es un planeta que gravita alrededor de dos soles y cuya órbita desconcertante motivó que se le explorara cuidadosamente. Solaris es un planeta cubierto por el mar y su mayor enigma para los científicos es ese mar. Las teorías abundan y se contradicen unas a otras:

De acuerdo con los análisis, se había admitido que el océano era una formación orgánica (nadie, en aquellos tiempos, se había atrevido aún a llamarla viviente). Pero en tanto los biólogos lo consideraban como una formación primitiva (una especie de entidad gigantesca, una célula fluida, única y monstruosa que llamaban «formación prebiológica» y que rodeaba el globo como una envoltura coloidal, en algunos lugares de un espesor de varios kilómetros), los astrónomos y los físicos afirmaban en cambio que aquélla era una estructura organizada, que había evolucionado de modo extraordinario; según ellos, el océano era una entidad mucho más compleja que las estructuras orgánicas terrestres, puesto que era capaz de influir eficazmente en el trazado de la órbita. En efecto, no se había descubierto ninguna otra causa que pudiese explicar el comportamiento de Solaris; además, los astrofísicos habían encontrado alguna relación entre ciertos procesos del océano plasmático y el potencial de gravitación medido localmente, potencial que se modificaba de acuerdo con las «transformaciones materiales» del océano. Así pues, fueron los físicos, y no los biólogos, los que propusieron esta denominación paradójica, «máquina plasmática», es decir, una formación quizá privada de vida, de acuerdo con nuestras concepciones, pero capaz de emprender actividades útiles; claro que en escala astronómica.

Solaris se estudia por decenios; su océano, como descubrirán los biólogos, es una fuente de impulsos eléctricos, magnéticos y gravitatorios, que son las formas de expresión de su riquísimo lenguaje:

Esta correspondencia convenció a los sabios; estaban en presencia de un monstruo dotado de razón; de un océano-cerebro protoplasmático que envolvía todo el planeta y perdía el tiempo en consideraciones teóricas extravagantes acerca de la realidad del universo. Nuestros aparatos habían interceptado fragmentos minúsculos de un monólogo prodigioso e inacabable que se desarrollaba en las profundidades de un cerebro desmesurado, y que escapaba forzosamente a nuestra comprensión.

Pero a pesar de los estudios y de las investigaciones, a pesar de las múltiples teorías que se propusieron para explicar este mundo incomprensible, cuyo lenguaje nunca es enteramente descifrado, cuyas manifestaciones y características nos describe Lem con una minuciosidad de artículo científico, el hombre se manifiesta incapaz de hallar una respuesta satisfactoria, racional, a los enigmas solarianos.

Kelvin, el protagonista, descubre otra forma de lenguaje en la estación de estudios situada en Solaris: empiezan a aparecer los seres a los que uno más desea ver: un hijo lejano, una amante muerta. Y cada uno de los miembros de la estación no intenta estudiar esas apariciones, sino vivir con ellas mientras es posible, aferrándose a ellas. Sólo cuando esas apariciones se descubren como manifestaciones del océano, una forma de comunicarse con el hombre y no seres vivos, autónomos, desaparecen, pues su existencia depende de los deseos íntimos de los investigadores. Al revelarse como lo que son, se esfuman para volver más tarde, igualmente amnésicas, igualmente perturbadoras para todos. Pero tales apariciones acaban por ser deseadas con un azoro desesperado:

Toda la especie humana había intentado en vano durante años tener al menos la sombra de una relación con ese océano, que ahora me sostenía como si yo fuese una simple partícula de polvo. No, no creería que la tragedia de dos seres humanos pudiera conmoverlo. Sin embargo, todas aquellas actividades tenían cierto propósito… A decir verdad, yo no estaba absolutamente seguro; pero irse era renunciar a una posibilidad, acaso ínfima, tal vez sólo imaginaria… ¿Entonces tenía que seguir viviendo aquí, entre los muebles, las cosas que los dos habíamos tocado, en el aire que ella había respirado una vez? ¿En nombre de qué? ¿Esperando que ella volviera? Yo no tenía ninguna esperanza, y sin embargo vivía de esperanzas; desde que ella había desaparecido, no me quedaba otra cosa. No sabía qué descubrimientos, qué burlas, qué torturas me aguardaban aún. No sabía nada, y me empecinaba en creer que el tiempo de los milagros crueles aún no había terminado.

El designio oculto de las apariciones en *Solaris* sigue permaneciendo más allá de la comprensión del hombre, más allá de sus teorías y especulaciones, de sus leyes físicas y sus conocimientos biológicos. Una utopía indescifrable y no por ello menos fascinante. Lo mismo ocurre con otra novela del propio Lem, *El Invencible* (1964). En ella se narra la expedición de *El Invencible*, un crucero espacial de segunda clase, el más sofisticado y mortífero del universo, que busca rescatar a otra nave, *El Cóndor*, en un mundo inexplorado que la tripulación de *El Invencible* descubrirá habitado por una nube de micromecanismos, cuya unidad o enjambre constituye un cerebro electrónico más inteligente que la suma de todos los micromecanismos que lo forman. Esta nube utiliza los robots y máquinas del crucero, porque su evolución se vio forzada al tener que luchar con esos tipos de mecanismos durante milenios (una selección natural cibernética), incluyendo el cerebro humano:

–La situación es en verdad única en su género, pues intelectualmente nosotros somos superiores. Estos mecanismos no son seres racionales, pero se han adaptado perfectamente a las condiciones del planeta, destruyendo toda muestra de inteligencia, toda posible forma de vida. Son mecanismos inanimados, y lo que para ellos es inofensivo, puede ser mortal para

nosotros.

–Pero ¿cómo sabe que no son racionales?

–Podría tratar de esquivar esa pregunta, de decir que no lo sé, pero estoy convencido. ¿Por qué no son racionales? Bueno, si lo fueran ya nos habrían exterminado hace tiempo. Si usted recuerda todos los incidentes con que hemos tropezado en Regis III, se dará cuenta de que actúan sin el menor plan estratégico. Atacan al azar, de vez en cuando.

–Sin embargo, la forma en que cortaron la comunicación entre Regnar y nosotros, y luego el ataque a los dos planeadores…

–Pero es que no han hecho otra cosa durante miles de años. Los autómatas superiores se comunicaban entre ellos por medio de ondas radiales. Imposibilitar este intercambio de informaciones, cortar las transmisiones, ha de haber sido uno de los primeros problemas. La solución era obvia: ¿qué mecanismo de intervención puede ser más perfecto que una nube metálica? ¿Y ahora qué podemos hacer? Protegernos y proteger a nuestros autómatas, nuestras máquinas, que son imprescindibles; en cambio, ellos tienen absoluta libertad de acción. Disponen aquí, en el planeta, de fuentes de energía prácticamente ilimitadas. Pueden reproducirse si nosotros los destruimos en parte; nuestras armas convencionales no pueden dañarlos. No nos queda otro recurso que atacarlos con el mortero antimateria. Pero no podremos aniquilarlos a todos. ¿Observó usted cómo reaccionan si son atacados? Se dispersan sencillamente. Además, los campos de fuerza reducen nuestra capacidad estratégica, mientras que ellos pueden ir en unidades más pequeñas de aquí para allá. Si logramos derrotarlos en un continente, se trasladarán a otro. De todos modos, no hemos venido aquí con el propósito de aniquilarlos. En mi opinión, tendríamos que irnos.

Al final, *El Invencible* terminará derrotado; tendrá que abandonar el planeta. Como se afirma en esta obra:

El hombre no se ha elevado aún al pináculo que cree haber alcanzado; no ha merecido aún acceder a la posición presuntamente llamada cosmocéntrica. Esa idea acariciada desde la Antigüedad, que no consiste sólo en buscar criaturas semejantes al hombre y en aprender a comprenderlas, sino más bien en abstenerse de interferir en todo aquello que no concierne al hombre, en todo cuanto le es ajeno. Explorar el espacio, sí. ¿Por qué no? Mas no atacar lo que ya tiene existencia propia, aquello que en el transcurso de millones de años ha creado su propio equilibrio, que no es tributario de nada ni de nadie, excepto de las fuerzas de la radiación y de la materia.

En la obra del escritor polaco Lem (1921-2006), sin esta visión cosmocéntrica el hombre será incapaz de comprender mínimamente el universo que irá descubriendo, de aceptarlo sin pedirle nada a cambio. Para Lem, la vida no es sólo un reto para la ciencia, sino un enigma que jamás será resuelto, pero que cada uno de nosotros puede intuir a su manera, o desafiar a su modo, porque sigue siendo la utopía sin nombre, el sueño infinito en que recostamos nuestra cabeza para soñar, para soñarnos.

Las lecciones de Lem para enfrentar lo que no entendemos, lo que escapa a nuestra inteligencia o desafía nuestros sentidos, las podemos encontrar en la trilogía de novelas de Jeff VanderMeer (n. 1968): *Aniquilación*, *Autoridad* y *Aceptación* (todas del año 2014), donde un desastre ecológico ha creado un lugar en el que la naturaleza cambia, transforma, disuelve a quien se atreve a entrar en él. La trilogía de VanderMeer es una vuelta de tuerca de los delirios de H.P. Lovecraft y

de los futuros catastrofistas de Philip K. Dick y de J.G. Ballard. VanderMeer inventa el Área X, una zona prohibida, semejante en su rareza, en sus leyes desquiciantes a la presentada por los hermanos Strugatski, los famosos novelistas rusos de ciencia ficción, en su novela *Picnic extraterrestre* (1972), que llevó al cine Andrei Tarkovski en 1979 con el título de *Stalker*. En la trilogía de VanderMeer, esta región rompe de continuo los límites de la realidad, y aunque diversas expediciones tratan de descubrir sus secretos, los exploradores, todos científicos entrenados, no logran comprender qué está sucediendo a su alrededor y, lo peor, no alcanzan a desentrañar los cambios en su mente, en su cuerpo, en el tiempo y el espacio que los rodean y los acosan. La mayoría desaparecen sin dejar rastro, mientras que otros se transforman en parte de los juegos y extravíos del Área X, se vuelven su paisaje, su vegetación, sus criaturas. Lo que esta trilogía nos dice es que para entender esta zona de desastre en su infinita complejidad, en su extrañeza poshumana, hay que dejar atrás la razón y aceptar que en ese reino terroríficamente encantado la metamorfosis es perpetua, la identidad personal es una ilusión más y el tiempo termina por enredarse y atrapar en un nudo a sus visitantes. Como en Lem, de nuevo la ciencia ficción plantea los límites mismos de lo que podemos comprender científicamente. La humanidad apenas empieza a descubrir que no es el centro del universo, que no tiene el liderazgo biológico, mental, en el cosmos. Pero eso no la disuade para seguir buscando respuestas a lo desconocido, para descubrir las leyes de lo ignoto. La curiosidad preside sus aventuras en cualquier zona que implique un enigma, en cualquier territorio que signifique un misterio. Sin ese afán por conocer no seríamos humanos, no seríamos narradores, no habríamos inventado ese género cuestionador, impertinente, siempre en busca de verdades por compartir, de entuertos por deshacer, que es la ciencia ficción.

CINCO VISIONES: CINCO ADVERTENCIAS

Hemos visto que la utopía, como sueño de perfección, ha tenido su auge, esplendor y decadencia. Aunque el anhelo de una sociedad más justa y humana sigue con nosotros, los mecanismos de control o presión social para llevarla a cabo han terminado por actuar en contra del sueño utópico. Paradoja de paradojas: el mejor deseo, el más planificado para dar felicidad, no siempre es un bien, sobre todo ante una humanidad diversa en gustos, creencias y pensamientos y antagónica en actitudes y conductas. El sueño de convivencia ha dado paso a las visiones de un futuro donde la sociedad encuentra lo mejor de sí en su propio individualismo y en su atenta solidaridad. Otra contradicción que se resuelve en interrogantes nuevos antes que en respuestas rotundas. La utopía se transforma en distopía a partir del siglo xx. Y la literatura que de ella toma su impulso se vuelve una radiografía de la condición humana, una plataforma de observación de la sociedad contemporánea, del ser humano que somos no allá, en el futuro, sino aquí y ahora, en este presente asediado por guerras de conquista y armas biológicas, por terrorismo y supersticiones, como si una nueva Edad Media hubiera dado comienzo.

Pongamos, pues, sobre la mesa, algunas obras que nos impelen a contemplarnos de cuerpo entero, que nos proponen otra concepción del mundo, otra manera de vivir y, a la vez, de ser justos con nosotros mismos, con la realidad que entre todos construimos y que, en muchas ocasiones, en vez de ser un paraíso es una cárcel, un manicomio, un matadero. Los monstruos que el odio y la intolerancia han creado.

LA MANO IZQUIERDA DE LA OSCURIDAD

En los años sesenta del siglo xx llegaron a su culminación una serie de cambios que desde varias décadas antes se estaban produciendo en el campo de la visión utópica a través de la ficción especulativa, llamada también ciencia ficción. Estos cambios fueron, principalmente, dos: el énfasis temático dejó de estar puesto en las ciencias «duras» (física,

química, matemáticas, biología) y se desplazó hacia las ciencias sociales (antropología, historia, sociología). Al mismo tiempo, los protagonistas dejaron de ser heroicos. Ahora eran simples vagabundos, artistas, escritores y representantes de las ciencias sociales. Ya no científicos sino estudiosos de lo social. Como Darko Suvin afirma:

> Para asentar antecedentes históricos, diremos que la ciencia ficción partió de una perspectiva precientífica o protocientífica, asentada en una sátira desmitificadora y en una crítica social ingenua, para irse acercando a las ciencias humanas y naturales, que cada vez eran más sutiles. En el siglo XIX, las ciencias naturales alcanzaron y sobrepasaron a la imaginación literaria; cabe afirmar que las ciencias dedicadas a las relaciones humanas la alcanzaron en sus logros teóricos más considerables, pero no en la práctica social alienada. En el siglo XX la ciencia ficción pasó al campo del pensamiento antropológico, volviéndose un diagnóstico, una advertencia, un llamado a la comprensión y a la acción y –siendo el punto más importante– un mapa de opciones posibles.

En ese momento, los años sesenta, la antropología resultó ser una de las ciencias a las que mayor atención pusieron los escritores de ciencia ficción. Gracias a ella se enriqueció la imaginación de sociedades extrañas y se describieron las diferencias sociales, éticas, lingüísticas, etcétera, de las comunidades extraterrestres. Como señala Gillo Dorfles en *Nuevos ritos, nuevos mitos*: «El núcleo de todas estas narraciones resulta siempre análogo: se tiende a subrayar la precariedad y relatividad de nuestros sistemas de vida, de nuestras leyes morales y sociales, de nuestro arte, de nuestro modo de vida». *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin, es una de las obras fundamentales de la ciencia ficción utópica. La historia que cuenta es sencilla. En el planeta Invierno sus habitantes, en apariencia humanos, son todos bisexuados, aunque durante algunos días de cada mes adquieren las características de uno u otro para poder unirse entre ellos. El enviado humano de un mundo exterior viene a conocer las costumbres de este pueblo y a revelarles la existencia de hombres en las estrellas; hombres y mujeres que sólo tienen un solo sexo. Para los habitantes de ese mundo, tal condición es monstruosa, perversa. El enviado, ayudado por un habitante de Invierno del que se enamorará, tendrá que huir para salvar la vida. Su amante morirá, no así la comprensión de que los valores morales son relativos, cambian de una comunidad a otra, de un mundo a otro. Esta comprensión es un primer paso para un verdadero ecumenismo en lo sexual. Pero esto se logra a través de la relación personal establecida entre Genry Ai, el enviado, y Deren, un habitante de Gethen (como llamaban a Invierno sus propios habitantes). Como Darko Suvin señala con respecto a los protagonistas de la nueva novela utópica de ciencia ficción:

En una obra de esta clase el mundo no se encuentra intencionalmente orientado a priori hacia los protagonistas, sea positiva o negativamente; el protagonista podrá fracasar o tener éxito en sus objetivos, pero en el contrato básico hecho con el lector, en las leyes físicas de aquel mundo, nada garantiza ninguno de esos resultados. De esta manera, la ciencia ficción comparte con la literatura que domina en nuestra civilización un enfoque maduro, análogo de la ciencia moderna y la filosofía.

Así, Gethen es un mundo que ofrece por igual desazón y esperanza. Un mundo helado nacido de una visión donde la discriminación sexual está fuera de lugar. Como dice la antropóloga Margaret Mead en su libro *Sexo* y *temperamento en tres sociedades primitivas*:

Históricamente nuestra cultura ha basado la creación de los numerosos y contradictorios valores en muchas distinciones artificiales, la más sorprendente de las cuales es el sexo. Con la mera abolición de estas distinciones se conseguirá que la sociedad desarrolle unos modelos en los que tengan un puesto los dones individuales, en lugar de amasarlos en un molde desquiciado. Si tenemos que lograr una cultura más rica en valores contrapuestos, debemos ante todo admitir toda la gama de potencialidades humanas, y a partir de aquí tramar un edificio social menos arbitrario, en el cual cada don humano disponga de un puesto adecuado.

Y la propia Ursula K. Le Guin (hija, por cierto, de un antropólogo famoso por sus estudios de los indígenas californios) ha tenido que defender sus puntos de vista sobre su obra. Como ella misma lo dice:

Elegí a un observador terrestre «normal» y varón como narrador porque imaginé que la gente tendría problemas para identificarse emocionalmente con los gethenianos. En verdad, pensé que muchas personas, especialmente los hombres, los encontrarían repulsivos. Estaba equivocada y debería haber tenido más valor. Es mejor transmitir las cosas indirecta que directamente, a menos que se trate de entregar un mensaje. Yo soy novelista, no empleada de telégrafos. Lo que yo tenía que decir de los gethenianos pretendí que surgiera de la imaginación del lector.

Por ello, *La mano izquierda de la oscuridad* es una obra compleja, que incluye incluso varios mitos gethenianos y el final típico de la gran literatura de ficción de nuestro siglo: más allá del dolor está el conocimiento, y más allá del conocimiento está la comprensión. Gethen, el mundo Invierno, se abre al ecumenismo. Y Genry Ai viaja a ver al padre de su amigo(a), de su amante muerto(a):

Esvans Har rem ir Straven era un hombre viejo, de más de setenta, impedido por una enfermedad artrítica de las caderas. Estaba sentado muy derecho en una silla de hamaca frente al fuego. Tenía una cara ancha, gastada por el tiempo, como una roca en un torrente; una cara serena, terriblemente serena.

–¿Es usted el Enviado, Genry Ai?

–Yo soy.

El anciano me miró, y yo lo miré. Dorem había sido hijo, hijo en la carne, de este viejo señor. Derem, el hijo más joven; Arek, el mayor, el hombre cuya voz había oído en la mía, cuando yo le hablé mentalmente; los dos muertos ahora. No pude ver nada de mi amigo en aquel rostro consumido y duro que me miraba a la cara. No encontré nada allá sino la

seguridad, el hecho cierto de la muerte de Derem. Yo había venido en viaje insensato a Estre, buscando consuelo. No había consuelo, ¿y por qué ese peregrinaje al sitio donde mi amigo había pasado la infancia iba a traer algo distinto, llenaría una ausencia, aliviaría un remordimiento? Nada podía cambiarse ahora. Mi llegada a Estre tenía, sin embargo, otro propósito, y esto podría llevarse a cabo.

–Estuve con el hijo de usted en los meses anteriores a su muerte. Le he traído los diarios que él llevaba y si no hay algo que quisiera saber usted de aquellos días…

La cara del anciano no mostró ninguna expresión particular.

Nada alteraría esa calma. Pero el joven que había venido conmigo salió de pronto de las sombras hacia la luz, entre la ventana y la chimenea, una luz débil e insegura, y habló allí roncamente:

–En Erhenrang lo llaman todavía Estraven el traidor.

El viejo señor miró al muchacho y se volvió hacia mí.

–Éste es Sorve Har –dijo–. Heredero de Estre, hijo de mi hijo.

El incesto no estaba prohibido allí, yo lo sabía bien. Sólo el carácter extraño que tenía el incesto para mí, criatura terrestre, y la sorpresa de ver una chispa del espíritu de mi amigo en ese joven provinciano, sombrío y orgulloso, me dejó callado un rato. Cuando hablé me temblaba la voz.

–El rey se retractará. Derem no era traidor. ¿Qué importa cómo lo llamen los tontos?

El viejo señor asintió lenta, serenamente.

–Importa –dijo.

–¿Ustedes cruzaron el Hielo de Gobrin juntos? –preguntó Sorve–, ¿usted y él?

–Lo cruzamos.

–Me gustaría oír esa historia, mi señor Enviado –dijo el viejo Esvans, muy tranquilo.

Pero el muchacho, el hijo de Derem, balbuceó:

–¿Nos contará usted cómo murió? ¿Nos contará usted de los otros mundos allá entre las estrellas, de los otros hombres, las otras vidas?

La obra de Ursula K. Le Guin ha continuado enriqueciéndonos desde entonces. Obras como *El nombre del mundo es bosque* (1972), una narración influida por el ecologismo; *Los desposeídos* (1974), sobre un mundo utópico basado en el anarquismo; la pentalogía de *Historias de Terramar* (1968-1998), que es una de las principales obras de la fantasía contemporánea; *Países imaginarios* (1976), que narra el desarrollo del reino de Orsinia a través de la Edad Media, la Edad Moderna y contemporánea, etcétera. Con Ursula K. Le Guin, la literatura utópica escrita por mujeres empezó a tomar posiciones. Otras escritoras, como Joanna Russ, Vonda N. Mclntyre (n. 1948), James Tiptree Jr., Joan D. Vinge (n. 1948) y C.J. Cherryh (n. 1942), han consolidado tales posiciones y han logrado crear visiones novedosas acerca del ser humano, sea éste quien sea, en el cambiante tapiz del futuro, ese futuro que nunca deja de ser nuestro propio tiempo, con sus recurrentes prejuicios y anatemas.

MUERTE DE LA LUZ

En 1977 se publicó *Muerte de la luz*, del escritor estadounidense George R.R. Martin (n. 1945). En esta obra Martin nos presenta, con un matiz poético y el telón de fondo de un planeta en la noche de su

decadencia, un mundo donde se debaten los conflictos más íntimos del hombre: el honor, la intolerancia, el deber y el amor. El escenario es mítico, capaz de impresionar por su carácter a un tiempo legendario e histórico, épico y trágico: un mundo sumido en la luz del sol negro de la melancolía. El propio prólogo establece la dimensión épica del escenario en que se sitúa la narración:

Un vagabundo, una esfera errante, el paria de la creación: este mundo era todas esas cosas.

Hacía siglos que caía, solo y sin rumbo, a través de los fríos y solitarios espacios interestelares.

Sus cielos desolados habían visto generaciones de estrellas sucediéndose unas a otras en suntuosos enjambres. No pertenecía a ninguna de ellas. Era un mundo autosuficiente: en y para sí mismo. En cierto sentido ni siquiera formaba parte de la galaxia; sin itinerario fijo, surcaba el plano galáctico como un clavo al atravesar la tabla de una mesa redonda. No formaba parte de nada.

Y la nada estaba muy cerca. En el alba de la historia humana, este vagabundo atravesó una nube de polvo interestelar que cubría una región minúscula cerca del borde superior de la gran lente de la galaxia. Más allá flotaba un puñado de estrellas, no más de treinta. Después el vacío, una noche vastísima y desconocida.

Allí, mientras caía por esa zona fronteriza, el mundo errante bogó entre naciones devastadas.

Dirk T'Larien, el protagonista, recibe una joya susurrante, un talismán que le indica que Gwen, su antigua amante, su reina de sueños abandonados, le pide que acuda a ayudarla. Dirk, a pesar de sus dudas, irá a Worlorn, un planeta estéril que al pasar cerca de un cinturón estelar queda transformado en un planeta habitado por varios años, durante los cuales se lleva a cabo el festival del Confín. A los veinte años, al alejarse de tales soles, Worlorn siguió su camino hacia la noche eterna. Ahora es un planeta crepuscular, donde los clanes del planeta que se adjudicó su propiedad están en lucha. Dirk acabará sacrificándose para que Gwen y Jaantony alto-jade hierro, un renegado, escapen de Worlorn. Para ello acepta un duelo con Kirak Acerrojo, principal enemigo de Gwen y Jaantony. Su decisión está tomada. Lo que suceda después tiene que ver con el azar, con el destino. Ya no se encuentra realmente en sus manos. Como en el cuento de Borges, *El sur,* donde un hombre acaba por pelear a muerte en un duelo porque las circunstancias (como en un juego de ajedrez) lo llevan a tal decisión. Pero en Dirk es una elección basada en el deber de la amistad, en la fuerza del honor, conceptos que no eran suyos, pero que en Worlorn acabaron por pertenecerle definitivamente:

Kirak Acerrojo se levantó y se sacudió la tiza de las manos. Había terminado. Extrajo el juego de espadas, sables rectos de acero kavalar, con incrustaciones de piedraviva y jade en las

empuñaduras. Bretan eligió una y la probó. La hoja cortó aire con un canto y un chillido y el Kavalar retrocedió satisfecho hasta un ángulo del cuadrado. Esperaba muy tieso; por un instante casi pareció ausente; una delgada figura negra inclinándose ligeramente sobre la espada. Como el barquero, pensó Dirk. E involuntariamente volvió los ojos al coche-lobo para asegurarse de que no se había transformado en una barcaza. El corazón le palpitaba con fuerza.

Desechó ese pensamiento, tomó la segunda espada y retrocedió a su ángulo. Kirak Acerrojo le sonrió. Será fácil, se dijo Dirk. Trató de recordar el consejo que hacía ya tanto tiempo le había dado Garse Janacek. Recibir una estocada, asestar una; esto es todo. Pero tenía mucho miedo.

Bretan arrojó las pistolas al suelo, fuera del cuadrado de la muerte; agitó nuevamente el sable para entonar los músculos; aunque los separaban siete metros, Dirk podía ver las contorsiones en su rostro.

Por encima del hombro derecho de Bretan se elevó una estrella Blanco-azulada, enorme y muy próxima, trepaba hacia el cenit por un cielo de terciopelo azul. Y más allá del cenit, pensó Dirk, hacia Exhellin y di-Emerel y el mundo del Océano Vinonegro. Les deseó suerte.

Kiram Cavis salió del cuadrado de la muerte y pronunció una palabra en kavalar antiguo. Bretan avanzó un paso, moviéndose con gracia y agilidad.

El ojo relucía contra la cara blanca.

Dirk sonrió tal como hubiera sonreído Garse, se apartó el pelo de los ojos y salió al encuentro de su adversario. Ninguna estrella iluminaba la hoja de acero cuando la enarboló para entrechocarla con la de Bretan. Soplaba el viento. Hacía mucho frío.

Muerte de la luz es, junto con *Nova* de Samuel R. Delany (n. 1942) y *Pavana* de Keith Roberts (1935-2000), ambas publicadas en 1968, una obra de amplio tono poético, el cual se percibe en la descripción de Worlorn y de las ciudades construidas expresamente para el festival:

La ciudad de la noche era vasta e intrincada, con sólo unas cuantas luces dispersas rasgando las tinieblas y asemejándola a una gema pálida sobre un blando fieltro negro. De todas las ciudades, era la única que se erguía en la comarca salvaje más allá de la pared montañosa, ése era el marco más apropiado para ella, entre bosques de estranguladores, árboles fantasmas y viudos azules. Desde la oscuridad del bosque las esbeltas torres se alzaban como espectros hacia las estrellas, enlazadas por gráciles puentes colgantes que centellaban como telarañas escarchadas. Cúpulas bajas se erguían como vigías solitarios entre una red de canales cuyas aguas reflejaban las luces de los tonos y el parpadeo de estrellas aisladas y remotas.

Pero este tono melancólico, espectral en ocasiones, emparenta *Muerte de la luz* con la literatura romántica en su descripción de ruinas y cementerios. Hay en la novela de Martin una fascinación por la destrucción que el tiempo obra sobre las cosas y los seres, una visión acendrada de la muerte, de la desolación que esto conlleva. Worlorn es un mundo muerto, incluso quienes lo habitan sólo son visitantes que tarde o temprano han de partir. Unos lo harán por medio de naves espaciales; otros, por medio de la misma muerte. De ahí la grandeza del mito creado por George R.R. Martin, de ahí sus fascinantes reverberaciones: la utopía del honor y la caballerosidad como una realidad sin salvación, como un mundo condenado a desaparecer en el olvido a pesar de todas sus heroicidades.

Pero por el simple hecho de haber existido, la utopía caballeresca, que sigue la senda abierta por la leyenda artúrica medieval, demuestra su perdurabilidad como un ideal ciertamente arcaico y, sin embargo, capaz de mantenerse con vida, de brillar, más allá de su propia época. Una utopía crepuscular, para alentar la melancolía que vive en cada uno de nosotros, para exponer las furias del poder y las pasiones de la gloria estéril. Hoy, a tantas décadas de distancia, podemos apreciar que *Muerte de la luz* fue un primer peldaño en la obra de Martin, una narración de entrenamiento que este autor mayúsculo utilizó para irse preparando para su saga épica, el Ciclo de Hielo y Fuego (publicada desde 1996 hasta la actualidad y que lo ha hecho mundialmente famoso y aclamado), donde a través de siete novelas-río ha ido elaborando una historia de reinos en pugna en el tablero de un mundo de fantasía, donde el horror es a la vez sobrenatural y humano, donde triunfo y muerte juegan al azar, como la vida misma.

DUNE: EL CICLO

A principios de los años sesenta, la literatura de ciencia ficción anglosajona se hallaba en un período de crisis extrema. Las grandes figuras, como Clarke, Asimov o Bradbury, llevaban casi una década sin producir obras de importancia. Los nuevos escritores que incursionaban en el género (con notables excepciones), repetían moldes narrativos caducos, demostrando una visión tradicionalista y conservadora, poco dada a descubrir nuevas temáticas. Al mismo tiempo, las revistas del género, pilares básicos desde los años veinte en el desarrollo de esta literatura, empezaban a disminuir sus tirajes, cuando no desaparecían repentinamente. Así, la gran revista de la época dorada de la ciencia ficción, *Astounding,* cambió su nombre en 1960 a *Analog* e inició con ello una etapa de cambio y experimentación, lo que trajo consigo que en diciembre de 1963 apareciera en sus páginas el principio de una novela de Frank Herbert, *Dune World* (El mundo de Dune). Esta obra apareció en la revista por varios meses y su continuación, *The Prophet of Dune* (El mesías de Dune), también se publicó en *Analog* a partir de enero de 1965. Ese mismo año, ambas partes se publicaron con el título de *Dune.*

Frank Herbert era hasta entonces un escritor poco conocido, que no gozaba de gran reputación entre los cultivadores de la ciencia ficción. Herbert había sido fotógrafo profesional, operador de televisión, pescador de ostras y periodista. No formaba parte de

ninguno de los círculos de escritores de este tipo de literatura. Por lo que fue una sorpresa para los lectores de *Analog* descubrir en la prosa de Herbert una capacidad imaginativa extremadamente compleja, que no guardaba semejanza con nada de lo que se estaba escribiendo por aquel entonces en los todavía estrechos límites de la ciencia ficción. La importancia de *Dune* radica en varios factores; es la primera especulación científica que tiene como base la ecología. De ahí que esté dedicada «A la gente cuyo trabajo va más allá del campo de las ideas y penetra en la realidad material: a los ecólogos de las tierras áridas, dondequiera que estén, en cualquier tiempo donde trabajen, dedico esta tentativa de extrapolación con humildad y admiración». Por eso no extrañó a nadie que, con las regalías de su novela, Herbert se comprara una granja de seis acres en el estado de Washington para realizar en ella un proyecto ecológico cuyo desarrollo se prolongó más de una década. Por otra parte, es una novela de aventuras (un *romance*, dirían los anglosajones) con muchas dosis de épica y fantasía: en sus páginas se manifiesta un universo complejo y coherente hasta los últimos detalles. Sus premisas básicas son la dimensión mesiánica de la religión, la economía política y los usos y abusos de poder, todo narrado con tremenda habilidad y oficio.

Dune, el planeta, es un ecosistema autónomo y a la vez estrechamente relacionado con el resto del universo. Este vínculo se establece a través de la Melange, una mercancía de tanto valor como el petróleo en la actualidad, por lo que su importancia política y económica es manifiesta. Así, Dune se nos presenta como un mundo colonizado y explotado, cuya materia prima es exportada por compañías extranjeras que la distribuyen según sus propios fines políticos, acrecentando, de esta forma, su poder. En esta realidad viven los Fremen, un pueblo con un largo historial de persecuciones (como los árabes, como los judíos), por lo que son proclives al mesianismo, a la utopía del vergel prometido, del esperado oasis. Paul Atreides aprovecha esta circunstancia para convertirse en un mesías de procedencia extranjera, conocedor de las técnicas más avanzadas de control de los individuos y de las comunidades: todos los trucos de la manipulación religiosa de la hermandad Bene Gesserit que su madre le enseñó, y que él emplea eficazmente para crear un poder inexpugnable. Sin embargo, para convertirse en el mesías profetizado debe acercarse al núcleo de lo divino, debe conocer el tiempo en todas sus vertientes y encrucijadas; para ello, toma una dosis del agua de la vida, una droga hecha a base de Melange, y gracias a ella establece

contacto con el universo en todas sus aterradoras metamorfosis. Esta experiencia mística le permite conocerlo todo: pasado, presente y futuro le descubren sus secretos, pero tal sabiduría encierra su propia trampa, porque saber lo que sucederá altera el curso de los acontecimientos por venir:

Muad'Dib podía realmente ver el futuro, pero hay que comprender que su poder era limitado… Nos dice que cualquier oscura decisión profética, tal vez la elección de una palabra en lugar de otra, puede cambiar totalmente al aspecto del futuro. Nos dice: «La visión del tiempo es enorme, pero cuando uno lo atraviesa, el tiempo se convierte en una puerta muy estrecha». Y él siempre huía de la tentación de escoger un camino claro y seguro, adviniendo: «Este sendero conduce inevitablemente al estancamiento».

Frank Herbert crea un gran fresco mitopoético a partir de un universo creíble, donde fuerzas políticas, movimientos religiosos, grupos sociales y personajes terribles y enigmáticos se unen para conformar, con un tono decididamente épico, una historia que mucho le debe a los antiguos poemas caballerescos. Pero *Dune* se contrapone en múltiples aspectos a la literatura que pregona una mitología, como *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien, porque Herbert pone en entredicho el fenómeno mitológico al sacar a la luz todas sus motivaciones y consecuencias, mostrando el mecanismo interno del poder, del cual el héroe es un simple engranaje, un eslabón vital, como en *Ricardo III* de Shakespeare, pero intercambiable; no importa quien destrone al tirano, el que lo haga y ocupe su lugar se convertirá en un amo igualmente odioso; el poder sólo cambia de manos, pero la miseria continúa proliferando bajo cualquier nueva forma de gobierno y más si éste nace de un ideal utópico, como el compartido por los Fremen. Da lo mismo que sea Harkonen o Atreides el que mande en Dune, los Fremen seguirán siendo carne de cañón, el medio para acceder a una victoria que nunca será completamente suya, porque pertenecerá a Paul Atreides, el líder, el mesías:

Era guerrero y místico, feroz y santo, retorcido e inocente, caballeroso, despiadado, menos que un dios, más que un hombre. No se puede medir a Maud'Dib con los parámetros ordinarios. En el momento de su triunfo adivinó la muerte que le había sido preparada, y no obstante aceptó la traición. ¿Puede uno decir que lo hizo por un sentido de justicia? ¿Qué justicia, entonces?

Dune ganó el premio Hugo de 1965, otorgado por los entusiastas de la ciencia ficción, a la mejor novela del año, también recibió el Premio Internacional de Fantasía y el Premio Nébula de 1966 de la Asociación de Escritores de Ciencia Ficción de Estados Unidos. La

influencia de *Dune* se hizo sentir de inmediato, sobre todo en las universidades, ya que junto con *Primavera silenciosa* de Rachel Carson fue la obra que más fomentó, durante los años sesenta, el compromiso con la defensa del medio ambiente, como lo asevera el escritor Paul Williams:

> Yo recuerdo que en 1967, cuando leí por primera vez el libro, si escuchabas que alguien pronunciaba la palabra *ecología*, era casi seguro que había leído *Dune.* También para los integrantes de la generación del ácido, *Dune* fue todo un suceso, ya que la droga que Paul toma para conocer el futuro fue considerada de la misma familia que las sustancias alucinógenas que, en aquella época, adquirieron tanta importancia social por ser paraísos artificiales, es decir, utopías de consumo personal.

Frank Herbert publicó, mientras tanto, nuevos libros de ciencia ficcion de contenido ecológico y, en 1969, *Mesías de Dune*, cuyo argumento sitúa a Paul ya no como un héroe adolescente en busca de justicia y venganza (qué conceptos tan disímbolos), sino como el tirano que ha impuesto la religión utópica de los Fremen al universo entero y que lucha por conservar el poder, con la misma tenacidad que usó para obtenerlo. Pero Paul acabará ciego y abandonado en el desierto por su propio pueblo, dejando como herederos a sus dos hijos, Ghanima y Leto II, porque el movimiento mesiánico por él engendrado ya puede prescindir de su presencia, porque él es más útil convertido en leyenda. La utopía ya no necesita de sus creadores, tiene impulso propio.

En 1976 aparece *Hijos de Dune*, y la epopeya prosigue. En esta obra, Frank Herbert abunda en la visión del mundo como un lugar donde se prueba la fe de los creyentes, una utopía donde se dan cita milagros e injusticias, un planeta que está abandonando su estado desértico para convertirse en un vergel ajeno a la espartana mentalidad de los Fremen, quienes han hecho de sus vidas un reto constante contra la diversidad de muertes que el desierto provoca. Esta severa actitud se ve enfrentada a la abundancia de agua, a la riqueza material, al relajamiento de las costumbres. Así, el conflicto se desarrolla entre lo renovador y lo tradicional. Pero existe otro conflicto aún más profundo: al desaparecer Paul en el desierto, cada grupo de poder se autoproclama el verdadero seguidor de sus doctrinas y la violencia resurge como una consecuencia inevitable.

El cuarto libro, *Dios emperador de Dune*, se desarrolla miles de años después de los acontecimientos narrados en los tres primeros libros de la serie. En esta novela, aparecida en 1981, Frank Herbert prosigue su labor de destrucción del mito mesiánico, esta vez encarnado por dos

personajes. Leto II, que ha dejado de ser humano para convertirse en una metáfora animal del poder: un gusano gigantesco, símbolo del planeta Dune, que se dedica a manipular los hilos históricos y genéticos de la humanidad con el único propósito de preservar la senda de oro, el camino que conduce hacia un universo en perfecto equilibrio, por lo tanto, a un universo inhumano. Pero las semillas de la rebelión persisten y se encarnan en la figura de Siona Atreides, que, como sus lejanos antepasados, es una perturbadora del hábito, la otra cara de una utopía petrificada y abúlica.

Herejes de Dune, publicada en 1984, relata los enfrentamientos entre las religiosas Benne Gesserit y una herejía nacida de los escombros del antiguo designio de Leto II, las madres honradas. En *Casa capitular: Dune*, publicada en 1985, las dos hermandades se atacan con saña considerable, pues ambas ven a las adversarias como herejes al sueño utópico de Dune. El único camino que existe para que el universo moldeado por los atreides (desde Paul hasta Leto II y Siona) tenga una oportunidad de sobrevivir es el de la mutua comprensión y tolerancia. Pero los seres humanos de aquel lejano futuro parecen no tomarlo en cuenta. La historia que narran estas novelas es un nuevo comienzo: todos los hilos de la intriga se mueven para que el centro del universo prosiga siendo el planeta Dune, sus transformaciones incesantes, sus perdurables enigmas:

Antes de abandonar la nave, se dirigió a la bodega y contempló el dócil gusano en su lecho de arena rakiana. La escotilla de observación dominaba al cautivo desde unos doscientos metros de altura. Mientras lo contemplaba, compartió una silenciosa carcajada con la cada vez más integrada Taraza

Teníamos razón, Schwangyu y su gente estaban equivocadas. Sabíamos lo que él deseaba. Tenía que desearlo después de lo que hizo. Habló en voz alta, en un suave susurro, tanto para *sí* misma como para los observadores cercanos estacionados allí para observar el momento en que se iniciara la metamorfosis en aquel gusano.

–Ahora tenemos tu lenguaje –dijo

No había palabras en el lenguaje, sólo una adaptación a base de movimientos, de danza, de un movible y danzante universo. Podías únicamente hablar el lenguaje, no traducirlo. Para conocer el significado tenías que cambiarlo ante tus ojos. «La noble finalidad» era, después de todo, una experiencia intraducible. Pero cuando miró hacia abajo, al árido refugio inmune al calor de aquel gusano del desierto rakiano, Odral supo lo que estaba viendo; la evidencia visible de una noble finalidad.

Suavemente, le dijo:

–¡Hey! ¡Viejo gusano! ¿Cuál es tu designio?

No hubo respuesta, pero ella tampoco había esperado realmente una respuesta.

A varias décadas del inicio de su publicación, el ciclo original de *Dune* es un punto de referencia para la ubicación de toda obra posterior de la fantasía utópica, un espejo, como *El príncipe* de Maquiavelo, donde nos podemos asomar, con fascinado horror, a

nuestra propia realidad y descubrir lo intrincado de sus trazos. Como Frank Herbert ha señalado en diversas entrevistas: «Cuídate de los mesías, sólo quieren moldear la historia a su arbitrio y no les importa a quienes usen con tal de conseguirlo». Por eso mismo, *Dune*, el ciclo, continúa manteniendo su vigencia y la mitología que nos propone, abrumadora y terrible, es la de nuestro propio tiempo, aquella cuyas raíces son el milenarismo, la fe manipulada y el miedo como motor de conductas sociales. En ese futuro que oscila entre la petrificación y la rebeldía, aún estamos debatiéndonos.

«FAHRENHEIT 451»

El clima social en que aparece *Fahrenheit 451* (1953) y los propios antecedentes literarios de su autor, Ray Bradbury, son imprescindibles para la cabal comprensión de una de las mejores novelas que la ciencia ficción ha dado a la literatura en general.

A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y de la derrota del fascismo, los países aliados empezaron a establecer sus propias hegemonías en los territorios bajo su dominio. Pronto se hizo evidente el antagonismo de dos ideologías tan contrapuestas como la soviética y la estadounidense, soterrado durante la guerra, pero insoslayable en cuanto ésta hubo finalizado. Desde 1945, la desconfianza y el recelo se establecieron entre las potencias aliadas, lo cual agudizó el clima de hostilidad en la Unión Soviética y se tradujo en nuevas purgas auspiciadas por Stalin, su máximo dirigente, y en la ocupación política y militar de los países de la Europa Central.

En los Estados Unidos se estableció, al mismo tiempo, un clima de sospechas y paranoias que llevó a la creación de la Comisión para las Actividades Antiamericanas. En esa época, la figura paradigmática de una actitud cuyo lema parecía ser «todos son culpables hasta que demuestren lo contrario», fue el senador Joe McCarthy, quien utilizando la calumnia y la mentira, y falsificando pruebas para apoyar sus acusaciones, hizo creer durante años que existía una verdadera conjura comunista en la que estaban involucrados todos aquellos liberales que antes y durante la guerra tuvieron que ver con representantes de la URSS. Ciertamente, abundaban los espías tanto en Estados Unidos como en los países bajo el dominio soviético. Pero McCarthy tuvo la capacidad de hacer que personas honorables fueran despedidas de sus trabajos por una simple sospecha, la mayoría de las veces infundada. Proliferaron entonces las famosas listas negras,

donde si el nombre de alguna persona aparecía era seguro que nunca conseguiría trabajo, pues si alguna empresa se interesaba en contratarla, corría el riesgo de ser incluida a su vez en la lista negra y perder prontamente la clientela. La gente dejó de dar su opinión, deseaba pasar inadvertida. Nadie hablaba ya de compromisos políticos y mucho menos de solidaridad. La democracia estadounidense vivió entonces uno de sus peores momentos.

Fahrenheit 451, publicado en plena época de listas negras y sospechas infundadas, fue una de las muchas obras que dieron un testimonio crítico del clima social prevaleciente. Sólo las revistas de ciencia ficción y las policiacas (la novela negra, sobre todo) tuvieron el coraje de enfrentarse a una atmósfera de suspicacias y mentiras como la de aquellos años. La importancia de esta obra es indudablemente literaria, pero su contenido se inscribe en la literatura que critica y analiza la realidad que se padece. Como Carlos Fuentes ha dicho: ya no es necesario que un hombre se transforme en insecto, como el personaje de Kafka, para que sea tratado como tal.

El protagonista de *Fahrenheit 451* es Guy Montag, un bombero. Pero en el mundo donde vive Montag, los bomberos no apagan fuegos: su misión es producir incendios. Cuando alguien denuncia a una persona por antisocial y en su casa se descubren libros, Montag tiene que quemarlos. Ése es su trabajo. Porque en el país que habita los libros están prohibidos por una buena razón: hacen que uno piense, y si uno piensa deja de ser feliz, y si uno deja de ser feliz comete un crimen contra el bienestar social. La felicidad es un deber. Pero Montag empieza a salvar de las llamas algunos libros, a llevárselos a escondidas a su casa y a leerlos. Empezará entonces a pensar en su propia existencia, en la sociedad que habita, en «la terrible tiranía de la mayoría», en la sociedad de consumo, ávida de novedades y entretenimientos, que vive feliz con sus rutinas estúpidas, una sociedad representada por Mildred, su esposa, que se droga tanto (se evade tanto) que es necesario periódicamente llamar una ambulancia para que la desintoxiquen. Una sociedad donde nadie conoce a nadie, donde nadie se solidariza con nadie, donde todos son enemigos; personas que bien pueden denunciarte por cualquier causa. Como contrapeso de Mildred aparece Clarissa, una vecina, una muchacha de apenas diecisiete años que se confiesa ella misma una loca: le gusta pasear sola, mirar la naturaleza y extasiarse con ella, preguntar cosas a la gente, como lo hace con Montag:

–A veces, pienso que los conductores no saben cómo es la hierba, ni las flores, porque nunca las ven con detenimiento –dijo ella–. Si le mostrase a uno de esos chóferes una borrosa mancha verde, diría: ¡Oh, sí, es hierba! ¿Una mancha borrosa de color rosado? ¡Es una rosaleda! Las manchas blancas son casas. Las manchas pardas son vacas. Una vez, mi tío condujo lentamente por una carretera. Condujo a sesenta y cinco kilómetros por hora y lo encarcelaron por dos días. ¿No es curioso y triste también?

–Piensas demasiado –dijo Montag, incómodo.

–Casi nunca veo la televisión mural, ni voy a las carreras o a los parques de atracciones. Así pues, dispongo de muchísimo tiempo para dedicarlos a mis absurdos pensamientos. ¿Ha visto los carteles de sesenta metros que hay fuera de la ciudad? ¿Sabía que hubo una época en que los carteles sólo tenían seis metros de largo? Pero los automóviles empezaron a correr tanto que tuvieron que alargar la publicidad, para que durase un poco más.

Serán los libros que toma sin que sus compañeros se enteren y las conversaciones con Clarissa cuando regresa de su trabajo los que irán minando los supuestos, hasta entonces inconmovibles, en que Montag ha edificado sus creencias de que vive en un mundo bueno, justo y feliz:

–¿Por qué no estás en la escuela? Cada día te encuentro vagabundeando por ahí.

–¡Oh, no me echan en falta! –contestó ella–. Dicen que soy antisocial. No me adapto. Es muy extraño. En el fondo, soy muy sociable. Todo depende de lo que se entienda por ser sociable, ¿no? Para mí, representa hablar de cosas como éstas. Comentar lo extraño que es el mundo. Estar con la gente es agradable. Pero no considero, que sea sociable reunir a un grupo de gente y, después, no dejar que hable. Una hora de clase TV, una hora de baloncesto, de béisbol o de carreras, otra hora de transcripción o de reproducción de imágenes, y más deportes. Pero ha de saber que nunca hacemos preguntas, o, por lo menos, la mayoría no las hace; no hacen más que lanzarte las respuestas, ¡zas!, ¡zas!, y nosotros sentados allí durante cuatro horas de clase cinematográfica. Esto no tiene nada que ver con la sociabilidad. Hay muchas chimeneas y mucha agua que mana por ellas, y todos nos decimos que es vino, cuando no lo es. Nos fatigan tanto que al terminar el día, sólo somos capaces de acostarnos, ir a un Parque de Atracciones para empujar a la gente, romper cristales en el Rompedor de Ventanas o triturar automóviles en el Aplasta Coches con la gran bola de acero, o salir en automóvil y recorrer las calles, intentando comprobar cuán cerca de los faroles es posible detenerte, o quién es el último que salta del vehículo antes de que se estrelle. Supongo, entonces, que soy todo lo que dicen de mí. No tengo ningún amigo. Esto debe demostrar que soy anormal. Pero todos aquellos a quienes conozco andan gritando o bailando por ahí como locos, o golpeándose mutuamente. ¿Se ha dado cuenta cómo, en la actualidad, la gente se hiere entre sí?

En este mundo, que nos parece a la vez tan cercano al nuestro y tan extraño, Montag va iniciando, en forma titubeante, su camino hacia la rebelión. Para ello busca en los libros la explicación a sus dudas y temores, una explicación de su propia ansia de libertad. Montag intenta hacer comprender a Mildred todo lo que han perdido encerrados en ese mundo gris y rutinario. Cuando Mildred ni siquiera puede recordar dónde se conocieron, entonces Montag descubre que si ella muriera él no podría llorarla, porque sería la muerte de una desconocida, sólo un rostro visto en la calle, una imagen más, anónima y olvidable. «¿Cómo se consigue quedar tan vacío?», se

pregunta Montag. «¿Quién te vacía?». Una sociedad alienada porque no tiene ningún cimiento de reflexión intelectual que haga las preguntas fundamentales, inherentes a la propia condición humana: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿adónde vamos? En el país que habita Montag, los medios de comunicación de masas han sustituido completamente a la cultura escrita. Se lee pero no se escribe. Los libros son antiguallas, objetos que ni siquiera merecen ser coleccionados en museos, sino destruidos como animales dañinos que sólo fomentan el dolor y el desconsuelo, la desesperanza. Un mundo donde «La filosofía, la historia y el lenguaje se abandonan, el idioma y su pronunciación son gradualmente descuidados. Por último, casi completamente ignorados. La vida es inmediata, el empleo cuenta, el placer lo domina todo después del trabajo. ¿Por qué aprender algo, excepto apretar botones, enchufar conmutadores, encajar tornillos y tuercas?».

Montag se comunica con Faber, un sospechoso cuyo nombre y dirección mantiene en sus archivos. Faber descubre en Montag a un hombre que se ha dado cuenta de que en una sociedad hecha para la perpetua felicidad, nadie es realmente feliz, aunque todos crean serlo:

–Es usted un romántico sin esperanza –dijo Faber–. Resultaría divertido si no fuese tan grave. No son libros lo que usted necesita, sino algunas de las cosas que en un tiempo estuvieron en los libros. El mismo detalle infinito y las mismas enseñanzas podrían ser proyectados a través de radios y televisores, pero no lo son. No, no: no son libros lo que usted está buscando. Búsquelo donde pueda encontrarlo, en viejos discos, en viejas películas, en viejos amigos; búsquelo en la naturaleza y búsquelo por sí mismo. Los libros sólo eran un tipo de receptáculo donde almacenábamos una serie de cosas que temíamos olvidar. No hay nada mágico en ellos. La magia sólo está en lo que dicen los libros, en cómo unían los diversos aspectos del Universo hasta formar un conjunto para nosotros. ¿Se da cuenta, ahora, de por qué los libros son odiados y temidos? Muestran los poros del rostro de la vida. La gente comodona sólo desea caras de luna llena, sin poros, sin pelo, inexpresivas. Vivimos en una época en que las flores tratan de vivir de flores, en lugar de crecer gracias a la lluvia y al negro estiércol. Incluso los fuegos artificiales, pese a su belleza, proceden de la química de la tierra. Y, sin embargo, pensamos que podemos crecer, alimentándonos con flores y fuegos artificiales, sin completar el ciclo, de regreso a la realidad.

Contra el televisor de cuatro paredes, que hace que uno vea las imágenes como reales («Es un medio ambiente tan auténtico como el mundo»), Faber defiende la frugalidad de su casa, con paredes de yeso y tiempo para pensar, para reflexionar, para vivir simplemente y darse cuenta de ello. La actitud de Montag cambia todavía más después de conversar con Faber. Ahora quiere conmocionar, epatar al mundo, sacudirlo de su modorra, de su abulia, de su indiferencia. Lo único que consigue es que el coche de bomberos se detenga en su casa (Mildred, su mujer, lo ha denunciado). El capitán de bomberos le ordena que

queme su propia casa. Pero no acaba nada más con ella. Usa el lanzallamas contra el capitán, luego huye, sabiendo que el sabueso electrónico (que mata con una dosis de veneno inyectada con una aguja) lo persigue. Pero Montag logra escapar gracias a la ayuda de unos vagabundos que encuentra en las afueras de la ciudad. Estos vagabundos (especie de Beatniks) viven al margen de la sociedad, hacen su vida en pequeñas comunidades, siempre están en tránsito y nunca se detienen mucho tiempo en ninguna parte ni incursionan en las ciudades para evitar ser detenidos. Mas no son simples vagabundos. Uno de ellos confiesa: son libros. Cada uno de esos inadaptados tiene en su cabeza uno o más libros. Son de alguna forma bibliotecas ambulantes, vivas. Uno es Jonathan Swift, otro, Platón; uno más, Darwin, y otro, Einstein. Cada uno preserva parte del conocimiento de la humanidad en espera de un tiempo menos opresivo:

–Lo que deseamos es conservar los conocimientos que creemos habremos de necesitar, intactos y a salvo. No nos proponemos hostigar ni molestar a nadie. Aún no. Porque si se destruyen, los conocimientos habrán muerto, quizá para siempre. Somos ciudadanos modelo, a nuestra manera especial. Seguimos las viejas vías, dormimos en las colinas por la noche, y las gentes de las ciudades nos dejan tranquilos. De cuando en cuando, nos detienen y nos registran, pero en nuestras personas no hay nada que pueda comprometernos. La organización es flexible, muy ágil y fragmentada. Algunos de nosotros hemos sido sometidos a cirugía plástica en el rostro y en los dedos. En este momento, nos espera una misión horrible. Esperamos a que empiece la guerra, y con idéntica rapidez, a que termine. No es agradable, pero es que nadie nos controla. Constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto. Cuando la guerra haya terminado, quizá podamos ser de alguna utilidad al mundo.

Poco después se desata la guerra y la ciudad es destruida por una bomba nuclear. Montag piensa, en ese instante, en Clarissa, muerta, asesinada por unos adolescentes que la atropellaron intencionalmente. Piensa en Faber, que ya escapó de la ciudad. Piensa en Mildred, en su muerte frente al espejo vacío de la televisión, frente al tumulto ensordecedor que anuncia el fin de la civilización. Y con ese sonido retumbante, estruendoso, potentísimo, le llegan también a Montag los retazos de frases que había leído en uno de los libros que una vez él rescató del fuego y que por unos días fue suyo: la Biblia. Recuerda así algunas partes del Eclesiastés y del Libro de las Revelaciones. Con todos los vagabundos se dirige hacia la ciudad, para buscar entre los escombros y las ruinas nuevas esperanzas, un mundo nuevo. Como Granger, uno de los inadaptados, dice a través de un mito que se niega a morir:

–Hubo un pajarraco llamado Fénix, mucho antes de Cristo. Cada pocos siglos encendía una

hoguera y se quemaba en ella. Debía de ser primo hermano del Hombre. Pero, cada vez que se quemaba, resurgía de las cenizas, conseguía renacer. Y parece que nosotros hacemos lo mismo, una y otra vez, pero tenemos algo que el Fénix no tenía. Sabemos la maldita estupidez que acabamos de cometer. Conocemos todas las tonterías que hemos cometido durante un millar de años, y en tanto que recordemos esto y lo conservemos donde podamos verlo, algún día dejaremos de levantar esas malditas piras funerarias y arrojarnos sobre ellas. En cada generación habrá más gente que recuerde.

Luego prosigue la caminata. Montag mira «el río, el cielo, las vías oxidadas», esa naturaleza aún no demasiado maleada por el hombre. Y las palabras vuelven como en oleadas. Las palabras que han dado tantas cosas al hombre: el dolor y el placer, la vida y la muerte, la victoria y la derrota, la esperanza y el miedo, el poder y la rebelión, el conocimiento sobre sí mismo y sobre el universo que lo rodea y que le enseña sus arduas lecciones:

Montag sintió el leve cosquilleo de las palabras, su lenta ebullición. Y cuando le llegara el turno, ¿qué podría decir, qué podría ofrecer en un día como aquél, para hacer el viaje algo más sencillo? Hay un tiempo para todo. Sí, una época para derrumbarse, una época para construir. Sí. Una hora para guardar silencio y otra para hablar. Sí. Pero algo más. ¿Qué más? Algo, algo…

Y, a cada lado del río, había un árbol de la vida, con doce clases distintas de frutas, y cada mes entregaban su cosecha; y las hojas de los árboles servían para curar a las naciones.

«Sí –pensó Montag–, eso es lo que guardaré para mediodía. Para mediodía… Cuando alcancemos la ciudad».

Farenheit 451 es un canto al humanismo, al hombre que es todos los hombres, a las minorías (en este caso, minorías de pensamiento) que no tienen oportunidad de dar su opinión, de ofrecerse, a través de sus ideas, a los demás. Para Bradbury, el conocimiento no proporciona la felicidad (al menos en su significado de placer instantáneo y fácil), sino una confianza en que la verdad y la dignidad humanas habrán de prevalecer sobre los mecanismos de dominio, sobre los instrumentos (como los medios de comunicación) del poder. Como dice Pier Paolo Pasolini en *Escritos corsarios*:

Hay una ideología real e inconsciente que unifica a todos, y que es la ideología del consumo. Uno toma una posición ideológica fascista, otro adopta una posición ideológica antifascista, pero ambos, antes que sus ideologías, tienen un terreno común que es la ideología del consumismo. El consumismo es lo que considero el verdadero y nuevo fascismo. Ahora que puedo hacer una comparación, me he dado cuenta de una cosa que escandalizará a los demás y que me hubiera escandalizado a mí mismo hace sólo diez años. Que la pobreza no es el peor de los males y ni siquiera la explotación. Es decir, el gran mal del hombre no estriba ni en la pobreza ni en la explotación, sino en la pérdida de la singularidad humana bajo el imperio del consumismo.

EL HOMBRE EN EL CASTILLO

El hombre en el castillo es una novela de Philip K. Dick, un autor inmerso en el estudio de las filosofías orientales. Un poeta como Gary Snyder explica el interés por la tradición oriental en Occidente:

> Creció la sospecha de que tal vez la tradición occidental, de la que el marxismo es sólo una parte, estuviera extraviada. Esto indujo a muchos a estudiar otras grandes civilizaciones, la India y China, con el objeto de ver lo que podían enseñarles. Desde la dialéctica de Marx y Hegel se pasó al interés por la dialéctica del primitivo taoísmo, el I-Ching y las teorías del ying-yang. Desde el taoísmo se pasó a las filosofías y mitologías de la India, inmensas, tocando las áreas más profundas de la mente y con una concepción del universo casi idéntica a los más sofisticados conceptos de la física moderna.

Los primeros en llevar la filosofía oriental fuera de los recintos académicos en Occidente y tomarla como una actitud vital, como una visión que era capaz de vivificar a nuestro mundo, fueron los representantes de la generación *beat* estadounidense, constituida por poetas, novelistas y músicos de jazz, la misma generación a la que perteneció Philip K. Dick. Los *beats* surgieron en San Francisco en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Eran eruditos en busca de trascendencia y pensaban que la existencia era un aprendizaje, una senda donde cada acción es su propio conocimiento.

En el mundo que Dick nos describe en *El hombre en el castillo,* los Estados Unidos y las potencias aliadas han sido derrotados en la Segunda Guerra Mundial. Alemanes y japoneses se han repartido Estados Unidos (como hicieron con Alemania los soviéticos y los estadounidenses), pero han dejado, en la zona de las montañas rocallosas, una zona intermedia. En esta zona, un hombre ha escrito una novela donde los Estados Unidos ganaron la guerra. La novela se titula *La langosta se ha posado* y está basada en el *I-Ching*, o libro de las mutaciones, una obra de adivinación china.

Los protagonistas son japoneses, como el señor Tagoni, coleccionistas asiduos de objetos *made in USA,* como pistolas colt y relojes de Mickey Mouse, antigüedades todas. Los alemanes se encuentran luchando por el poder entre facciones (el partido, el ejército, la policía secreta). En este mundo, Juliana Frink busca encontrar al autor de la novela para preguntarle si es sólo una invención o realmente está basada en el *I-Ching*. Cuando Juliana logra llegar hasta su autor, Hawthorne, y preguntarle qué universo es real, el mundo en que vive o el mundo imaginario (creado por Hawthorne) la esposa del escritor finalmente le explica que el libro fue armado pedazo a pedazo en miles de consultas al oráculo. Fue éste el que

proporcionó todo: período histórico, tema, caracteres y argumento. Hawthorne sólo lo ha escrito a máquina. Pero la pregunta principal sigue sin respuesta:

–Oráculo –dijo Juliana–¿por qué escribiste *La langosta se ha posado*? ¿Qué quisiste que supiéramos?

–Tiene una manera de presentar la pregunta que es de veras supersticiosa; me desconcierta usted –dijo Hawthorme, pero ya se había sentado en cuclillas para observar el tiro de las monedas–. Adelante –dijo y le pasó a Juliana tres monedas chinas de bronce agujereadas en el centro–. Son las que uso yo generalmente.

Juliana empezó a tirar las monedas; se sentía tranquila y confiada. Hawthorne miró el papel y dijo:

–Sun arriba, Tui abajo, Vacío en el centro.

–¿Conoce usted el hexagrama? –dijo Juliana– ¿Lo recuerda sin recurrir al libro?

–Si –dijo Hawthorne.

–Es Chung Fu –dijo Juliana–. La Verdad Interior. Yo también lo recuerdo sin el libro. Y sé lo que significa.

Alzando la cabeza, Hawthorne observó a Juliana un rato. Tenía ahora una expresión casi salvaje en la cara.

–Significa que mi libro dice la verdad, ¿no es cierto?

–Sí –dijo Juliana.

Había cólera en la voz de Hawthorne:

–¿Alemania y Japón perdieron la guerra?

–Sí.

Hawthorne cerró entonces los dos volúmenes y se puso de pie; no dijo nada.

–Ni siquiera usted se ha enfrentado a la verdad –dijo Juliana.

Para Dick, como para nosotros, sus lectores, ambos mundos son imaginarios. Y al mismo tiempo son posibles, como subtramas en el tejido del universo. Pero en *El hombre en el castillo* está implícita la visión budista. Como Juniro Takakuso ha señalado: «El presente es una vida completa y también lo es el futuro. Pasado, Presente y Futuro son, cada uno, una vida independiente y completa, Sin embargo, *pasado*, *presente* y *futuro* son términos relativos. Objetivamente considerados, no hay futuro ni pasado. Sólo el presente es. Un ser viviente no hace sino repetir la vida en el presente».

En este caso, el mundo del hombre en el castillo es una ilusión, un aspecto más de la realidad, al igual que nuestro mundo, al igual que nosotros mismos. La utopía virtual tiene aquí su comienzo, pone a nuestra disposición diversas opciones. Orbes dentro del mundo que, veinte años más tarde, en *Neuromante* (1982) de William Gibson (n. 1948) tendrán su expresión definitiva, su entramado tecnológicamente plausible, como un producto para el consumo hambriento de nuestra conciencia más que humana, cibernética; más que individual, globalizada; más que nudo, red abierta donde todo existe sabiéndolo programar. O como lo pedía el grupo psicodélico Jefferson Airplane: «Feed your head», alimenta tu mente. Haz la utopía que tú mismo requieras, acorde a tus propios apetitos, a tus propias necesidades.

En cierta forma, la ciencia ficción que se pregunta qué es la realidad, cuán real es en un mundo donde todos acaban conectados con todos y creando sus propios universos autónomos, presagia el horizonte cultural del siglo XXI, ese horizonte donde la humanidad vive inmersa en las ilusiones de una comunidad virtual, donde sus habitantes se transfiguran en las redes sociales, convirtiéndose en avatares de sus propios sueños o pesadillas, en víctimas y verdugos de los demás. La ciencia ficción no trata de mostrar el futuro: intenta demostrar que éste anida ya en el presente, en la imaginación de sus autores. Que el cosmos reside en nuestra mente y lleva nuestro nombre. Que el porvenir es un pasado remoto donde estamos condenados a repetir nuestras tragedias como en una cinta de Moebius. La lección fundamental de la ciencia ficción que analiza la sociedad es que toda utopía es un juego mortal, que toda quimera tiene garras y colmillos a su disposición, que todo futuro es un lugar de prueba, un experimento en marcha. Como ha sido siempre la historia del ser humano en su camino evolutivo, en su senda tecnológica.

Aceptémoslo: qué otra cosa somos sino una criatura que pretende escapar de sí misma, que busca traspasar sus limitaciones personales, sus fronteras temporales, las leyes que la rigen, las normas que la identifican. La utopía es, en este sentido, la afirmación perentoria de una esperanza de cambio a partir de las diferencias asumidas, de las posibilidades imaginadas. La promesa de cambiar individual y colectivamente, de crear mundos alternativos donde rija otro sistema de valores, distintas concepciones de vida, nuevas formas de justicia. Si estas cinco advertencias sirven para algo es para recordarnos que el futuro es una realidad concebida por nosotros mismos, una quimera donde todo es posible, donde cada quien encuentra su destino como iluminación, pérdida, gozo o extravío. Un cosmos lleno de lugares inexplorados, de prodigios inexplicables, de sitios por descubrir.

II. GUÍA PARA VIAJEROS NACIONALES

UTOPÍAS CLÁSICAS MEXICANAS: DE LA ISLA DE SAUCHEOFÚ A VILLAUTOPÍA

LA ISLA DE SAUCHEOFÚ

La censura de la imprenta en el México del siglo XVIII orilla a los escritores de aquella época, la de la crisis de la colonia frente a la insurgencia independentista, a buscar el sustento diario en géneros literarios menos riesgosos. Por su causa, entonces, es posible la obra cumbre de la picaresca nacional: *El Periquillo Sarniento*, novela que empieza a publicarse en 1816 y cuyo autor, Joaquín Fernández de Lizardi –nacido en la ciudad de México en 1776 y muerto en la misma en 1827–, se hace famoso y reconocido por sus dotes satíricas gracias a ella.

Ya Francisco Monterde explicó la génesis de la creación literaria de Fernández de Lizardi a partir de su alejamiento del periodismo crítico, de opinión, del que nuestro autor goza en su práctica polémica, retadora, en un tiempo lleno de peligros y traiciones:

> De no haberse visto intermitentemente privado de la libertad de expresar por escrito lo que pensaba sobre los sucesos y la situación política, económica y social del México en su época, Fernández de Lizardi quizá no hubiese llegado al género novelesco, pues bastaban para sus propósitos educativos los folletos que publicó por centenares. Sólo cuando se suspendió la libertad de imprenta, después de haberla concedido las Cortes de Cádiz, el Pensador Mexicano (como se conocía a Fernández de Lizardi) se dedicó a escribir sus novelas […] [donde] van entremezcladas con la urdimbre del relato en primera persona, las observaciones didácticas.

José Joaquín Fernández de Lizardi vive una época de ruptura de todo orden. Nacido en el reino de la Nueva España el mismo año de la independencia de los Estados Unidos de América, le toca presenciar el largo y difícil proceso que conducirá a la independencia de México. Al morir, en 1827, ya ha sido testigo de que la nueva república no es ninguna panacea y que la vida política nacional es un rosario de asonadas y golpes de poder antes que un esfuerzo conjunto por mejorar el país que es de todos, pero al que nadie atiende o hace caso. La falla, lo dice el Pensador Mexicano una y otra vez, es la falta de una educación que haga que sus compatriotas no vivan de la pasividad

del pensamiento, de la improductividad orgullosa de su estirpe, sino que pongan en marcha, por medio de una conciencia a la vez crítica y constructiva, las bases de un México nuevo, capaz de aprender de sus errores para no volver a cometerlos.

Lizardi, el educador, el periodista, el fabulador, es uno de los autores mexicanos de la ciencia ficción que incursiona en este género desde la perspectiva utópica. Como Rivas, es un sermoneador de los males sociales, pero al contrario del fraile yucateco, nuestro autor cree que el debate intelectual sólo conducirá a obras prácticas, siempre y cuando no se quede en un círculo estrecho de iniciados y el saber se comparta democráticamente. Por eso, *El Periquillo Sarniento* es un curso sobre la situación social, política y cultural de nuestro pueblo bajo la envoltura de una ficción que, a través de un personaje popular y de un habla coloquial no exenta de florituras verbales, pretende enseñar cómo podemos llegar a ser mejores ciudadanos, cómo podemos ser habitantes de una utopía propia, mexicana, nuestra.

Muchos de los primeros lectores de *El Periquillo Sarniento* no tienen la oportunidad de captar el sentido utópico de la novela. Disfrutan las aventuras de Periquillo como una comedia de costumbres aderezada con los comentarios del autor, que se traslucen en cada episodio vivido o padecido de su protagonista. Ésta es la causa por la que los dos capítulos claramente utópicos, los que cuentan la visita de Periquillo a la isla de Saucheofú en el mar de China, no obtienen la autorización de la censura virreinal y quedan fuera de las ediciones que se publican en vida de su autor.

La visión de Fernández de Lizardi en estos dos capítulos es, según la famosa división de Alfonso Reyes, la de una utopía que «suele mostrar una fusión de motivos complejos: propone fórmulas redentoras, realizables hasta cierto punto». Redención y realización: éstos son los elementos de la narrativa del Pensador Mexicano. Nuestro autor no busca sólo salvar a su sociedad, sino darle los instrumentos necesarios, prácticos incluso, para ponerse en marcha. Entabla, así, un diálogo con México a través de sus lectores. Como ha señalado Francisco Monterde, su interés primordial era estimular a los lectores a emprender la reconstrucción moral de una sociedad colonizada, dependiente, pasiva, que permitiera a sus conciudadanos «ampliar sus conocimientos» y adquirir mayor información sobre «los mejores caminos para lograr una educación que estuviese de acuerdo con las necesidades de la época».

En la isla de Saucheofú, la educación cívica es la clave del

bienestar, el punto nodal para una sociedad que fomenta el conocimiento y las destrezas físicas de sus habitantes para que, según las habilidades y oficios de cada quien, puedan asignárseles trabajos que sepan hacer, en beneficio de todos. Una comunidad abierta, que no teme experimentar lo nuevo, descifrar los desconocido, y cuyo mayor logro es la creación de ciudadanos responsables que, con independencia de su riqueza o su pobreza, no sean nunca «una carga pesadísima a la república».

Fernández de Lizardi expone, por boca de uno de los habitantes de la isla, que el motor esencial de esta sociedad es que «todos los padres están obligados, bajo graves penas, a enseñar a leer y escribir a sus hijos, y presentarlos instruidos a los jueces territoriales antes que cumplan los diez años de su edad, con lo que nadie tiene justo motivo para ignorar las leyes de su país» y, por lo tanto, para no responsabilizarse de sí mismo ante los demás.

La utopía de Fernández de Lizardi no es radical, de imposible realización, sino que es una visión mesurada, realista, de una república burguesa y democrática, donde la libertad de expresión y pensamiento ha desterrado la ignorancia del pueblo y ha impuesto, como toda utopía que se precie de serlo, una educación que se basa en el esfuerzo y el trabajo, en la meta común de dignidad, instrucción y conocimiento.

El México atisbado por José Joaquín Fernández de Lizardi sigue sin concretarse, sin volverse realidad tangible, a casi dos siglos de distancia. Por ese solo hecho, hay que considerar al Pensador Mexicano un autor de ciencia ficción cuya utopía sigue vigente por incumplida y que permanecerá fuera de nuestro alcance hasta que nosotros, los mexicanos, nos responsabilicemos de nosotros mismos ante los demás y dejemos a un lado la ignorancia –hecha de credulidad y miedo a la libertad–, el providencialismo y la indolencia.

Mientras tanto, la isla de Saucheofú sigue imbatible, entre las brumas de un imaginario mar de China, esperando que tropecemos con ella, que en ella naufraguemos para salvarnos, para educarnos cabalmente, en los derechos y obligaciones de la sociedad civil del futuro.

LA ARMONÍA DEL UNIVERSO

El siglo XIX, el siglo del triunfo de la industrialización y la ciencia aplicada al progreso de la humanidad, no llega a México hasta la

victoria, por las armas, de la Constitución liberal y republicana de 1857. Ya Alfonso Toro, en su estudio clásico *La Iglesia y el Estado en México* (1927), señaló la importancia de este parteaguas ideológico que libera a las fuerzas de la razón y de la ciencia de las ataduras metafísicas y clericales de su tiempo:

> A no ser por la guerra de reforma el país hubiera seguido incomunicado con el exterior, y en el más completo estado de atraso en ciencias, artes y literaturas, pues el clero pretendía, no sólo el que se mantuviera la intolerancia religiosa, sino que se le concediera a él el derecho de censura sobre la clase de libros y publicaciones, así como sobre las doctrinas que enseñaban los maestros en cátedra.

La educación es, según Toro, «hueca, vana, ostentosa e inútil» bajo tales restricciones. La censura y la persecución eclesiásticas han «cerrado las fuentes de la verdadera ciencia, temerosas de que los espíritus libres se rebelaran contra el poder omnipotente del clero, que cogía al hombre en la cuna y no lo dejaba ni más allá del sepulcro».

A partir del triunfo juarista, de la victoria –breve, pero victoria al fin– de los liberales ante los conservadores, es posible contemplar la eclosión de una educación y una ciencia que no deben pedir permiso para exponer sus nuevas teorías y conceptos a la luz pública. El científico y el ingeniero, el que abre mundos al conocimiento y el que transforma el saber en una técnica, son los heraldos de una forma nueva de ser mexicano, de ver la realidad con el objeto de cambiarla, de ponerla en marcha hacia un mañana mejor, hacia un porvenir más civilizado e industrioso. Tal es el perfil del ingeniero Juan Nepomuceno Adorno, nacido en 1807 en la ciudad de México y muerto en 1880, también en la capital del país, y quien es, por sus intereses, sueños e ideas, un auténtico hijo de su siglo.

Pablo González Casanova ha calificado a Nepomuceno Adorno de «utopista mexicano» a pesar de que no toma las especulaciones metafísicas o románticas al pie de la letra, sino que suma a éstas una apreciación social del porvenir de la humanidad. Charles Fourier, el propugnador del socialismo utópico, escribió en 1808 que «antes de mí la humanidad ha estado luchando inútilmente contra la naturaleza; soy yo el primero que ha reflexionado frente a ella», y es la naturaleza la que «se ha dignado a sonreírle al único mortal que la incensó: me ha dado todos sus tesoros. Como poseedor del libro de los destinos vengo a disipar tinieblas políticas y morales. Sobre las ruinas de ciencias inciertas he edificado la teoría de la armonía universal». Y Juan Nepomuceno, él mismo un filósofo e inventor de artilugios

mecánicos, tiene mucho en común con Fourier: ambos poseen «dones racionales eminentísimos y una imaginación desmesurada y diestramente manejada», como dijera René Rebetez.

Nepomuceno, siguiendo los pasos de Fourier, emprende estudios exhaustivos y tareas titánicas para demostrar su genio; se dedica a resolver problemas de ingeniería en el Valle de México; viaja por Europa con sus invenciones en la maleta (desde una pianola hasta artefactos bélicos) o diseña mecanismos sorprendentes, como molinos de vapor, ametralladoras, casas antiterremotos o ferrocarriles de alta velocidad. Inmerso en un mundo de portentos, comienza a dictar conferencias de «filosofía providencial», donde las posibilidades del individualismo creador pueden potenciar el progreso de la civilización sin la molesta intervención del Estado. Miguel Ángel Fernández señala que:

> Adorno tenía una fe ciega en toda clase de mecanismos, creyendo que podrían hacer realidad los pequeños y grandes ideales de la humanidad, pero conjugándolos siempre con los fines de la providencia divina, desconfiando de las reformas legales que buscaban los mismos objetivos por la vía institucional. Por ello inventó toda suerte de máquinas.

Sin embargo, sus patentes son ideas interesantes que sin embargo no parecen realizables a los expertos de cada ramo debido a las circunstancias casi siempre adversas del país. Como muchos otros creadores después que él, Nepomuceno Adorno es un incomprendido en México, ya que sus inventos, como asevera Fernández, al ser examinados con detenimiento, «demostraban la ingenuidad de su creador, quien solía pasar casi siempre por alto graves problemas técnicos, económicos o de ensamblaje que necesariamente debían afrontar sus invenciones para hacerse realidad». O tal vez fuese un verdadero adelantado a su tiempo y a su sociedad. Un visionario.

Entre 1848 y 1859, Nepomuceno Adorno viaja por Europa y logra presentar sus inventos más acabados en la Exposición Universal de París de 1855. Unos años antes, en 1851, publica en Londres su obra cumbre: *Introduction to the Harmony of the Universe or Principles of Physico-Harmonic Geometry*, libro escrito originalmente en inglés y que años más tarde traduce al castellano para publicarlo, en 1862, en un primer volumen, con el título de *Armonía del universo sobre los principios de la armonía física y matemática*. El segundo volumen, con consideraciones más extensas, no alcanza a verlo publicado en vida, ya que sale la luz en 1882, dos años después de su muerte.

En la visión del desarrollo de la humanidad que plantea en esta

obra, Juan Nepomuceno traza el mapa de la civilización y atisba, gracias a su filosofía providencial, el futuro de la misma, donde el hombre regresará a la naturaleza y purificará su espíritu en contacto con ella. Ésta es su visión utópica:

Me acerco aún más a ti, bello Planeta. Quiero ver los restos de los hombres. Quiero indagar si aún en ti viven, o si yacen entumbados en fósiles restos, y su especie ha sido extinta. ¿Dónde, adónde están los antiguos etíopes con su lustrosa piel como el ébano, negra? ¿Adónde del Albión los hijos con su ebúrneo color y con su rubio pelo? ¿Y adónde tantas variedades de la humana raza, que hicieran en tiempos de conflicto el orgullo de algunos y el oprobio de tantos?

¡Desaparecieron ya las diferencias! Una raza compacta, bella, portentosa, puebla tu suelo, cruza tus mares, y se eleva gloriosa entre tus nubes. ¡El hombre también ha mejorado en su talla y sus formas! Su color es suave, rosado y armonioso. Sus ojos vivos y lucientes. Su pelo en trenzas y bucles de ébano contrasta en sus brillantes luces con el dulce y bello mate de su terso cutis, agraciado con tintes cambiantes de frescura y suavidad. Sus miembros vigorosos desafían la fatiga. Y esbelto es, y bello, y grato el movimiento de su marcha, y noble, y calmo, y firme. Ya no existen, oh, Tierra, tus lóbregos barrancos. Ni tus áridos desiertos de flotante arena. Ni tus ásperos e intransitables precipicios. El hombre ha sujetado ya la furia de tus mares. Ha regulado el curso de tus ríos y ha canalizado tus lagos. Por todas partes hay la huella humana, y ella es sólo la del héroe. Del salvaje no encuentro ya vestigio alguno. Los caminos que miro, fáciles, seguros y prolongados, están cruzados por prodigiosas máquinas que se deslizan suavemente, ya al través de continentes, ya ligando las islas por los anchos mares, o ya en fin, visitando, oh, Tierra, tus entrañas en luengos subterráneos. Y el hombre goza al atravesar tus ferradas vías con el dulce y suave movimiento, como el infante que se mece en la cuna, o como el ave que cruza los aires en día tranquilo, diáfano, luminoso y sereno. Tú, Planeta, eres su casa, su mansión divina, y todos tus distintos pobladores son tan sólo ya hermanos. ¡Oh, Tierra encantadora! ¡Oh, dulces pobladores! ¡Oh, Edén por sus manos adornado! ¡Los bellos días de la humanidad llegaron; y el placer, la virtud y la inocencia se unen a la sabiduría, y el poder con la bondad se aduna!

La miseria, la desigualdad, tiempo ha que ya no existen. Todos los hombres viven con iguales comodidades, con delicias iguales, y la paz y la felicidad habitan sus brillantes mansiones. Las poblaciones se ligan unas con otras, sin hallarse campos despoblados ni tampoco ciudades apiñadas. Las vías de comunicación son deliciosos jardines, y los árboles de las calzadas y de los bosques frutales, y sus maravillosos frutos pertenecen a todos.

Todas estas visiones utópicas, donde «la naturaleza entera parece secundar amorosamente los objetos que el hombre se propone, y dócil, y sumisa, y complaciente, rinde todos sus tesoros a la ciencia», se hallan resumidas en el capítulo «El remoto porvenir», contenido en la edición de 1862 de *Armonía del universo*.

Juan Nepomuceno, siguiendo muy de cerca a Charles Fourier y a Saint-Simon, no pacta ni con los luditas (que quieren regresar a la naturaleza pero que abominan de la tecnología) ni con los positivistas de su tiempo (que ven la ciencia como una forma de conquistar a la naturaleza y ésta como un mero recurso explotable). En su utopía, Adorno cree que el ser humano es capaz de aprender a leer «el himno sublime de la naturaleza» y transformar así la Tierra en un «prodigioso paraíso» gracias a una revolución biológica muy parecida a la actual ingeniería genética, que hace que la medicina desaparezca, pues la

salud es, volvamos a decirlo, un don que poseen todos:

Ya no es el hombre aquella centina de miserias, ni aquel envilecido y sufriente foco de dolores, ni aquel asqueroso espectáculo de calamidades. Él nace, crece y envejece sano, y cuando el necesario fin llega de su existencia, es rápido, dulce, calmo, y el solo tránsito sublime del ser providencial que transporta a dar razón de sus gloriosos y benevolentes hechos a su providencial origen.

Sí, la biología en todas sus variadas ramificaciones es el dulce y más útil recurso del hombre como ciencia universal en física. Él ha logrado no sólo salvarse de las enfermedades y dolencias, ha conseguido aún más: reducir su impetuosa ansiedad hacia los placeres carnales a sus límites útiles y convenientes.

Pero la ciencia y Providencialidad humana no se han detenido a hacer sólo al hombre feliz. Las especies vivientes han recibido, asimismo, las benéficas modificaciones a que el genio las ha sometido, y aquellas que sólo eran perniciosas cesaron ya de existir.

Sí, ya veo esos dulces rebaños engalanados con floridas guirnaldas obedecer a la voz y a la llamada de los acordes de armoniosa trompa. Y tú, leal amigo del hombre, perro amoroso, inteligente y grato, conduces los tiernezuelos corderillos con las caricias de tu suave y salutífera lengua, y auxilias a la madre que balando los llama.

Y hasta de sus armas de otro tiempo los ganados crecen; ya no se mira del potente toro la frente armada de los punzantes y robustos cuernos, que amenazante y feroz ostentaba un día. Su fuerza ya no está doblegada bajo el yugo, ni la pica acrecienta su pena y su fatiga. La felicidad y la ignorancia de la muerte hacen sus días plácidos y dulces, y siempre inofensivos.

Así el hombre ha difundido el bien en todos los seres de la Tierra, y la felicidad se palpa en cuantas especies sensibles habitan este globo afortunado.

Es importante destacar que «El remoto porvenir» es una muestra, a la vez depurada y entusiasta, de los poderes de la ciencia para redimir no sólo la condición humana, sino las relaciones sociales, la desigualdad económica y la miserable calidad de vida de los seres vivos de nuestro mundo.

La utopía mexicana de Juan Nepomuceno es una descripción rigurosa (por el lado de la técnica) e intuitiva (por el lado romántico) de que el futuro no consiste sólo en máquinas nuevas, sino en una educación nueva, «ataviada con todas las delicias del placer y del grato entretenimiento», donde «no se castiga a unos deprimiendo sus facultades, ni se premia a otros excitando su orgullo», donde el «trabajo ennoblecido» es el «único representante del poder y del saber» que se dan en forma solidaria, igualitaria, sin distingos entre fuertes y débiles. Un mundo inocente que es, a todas luces, una fiesta perpetua, sin contradicciones ni conflictos ni violencia:

¿Pero qué digo de fiestas especiales, si la Tierra entera parece engalanada para celebrar la perpetua festividad de la humana ventura? Esos trenes que cruzan en mil direcciones las líneas conductoras. Esos balones de variadas figuras y de los más brillantes colores que pueblan los aires. Ese espectáculo florido y de ostentosa profusión de galas, por los días. Esas noches en que brillantes soles eléctricos difunden en mil variados colores vistosas iluminaciones o detonantes luces, apenas interiores a la radiante luz solar. Esa música admirable que hace vibrar el corazón en bailes y conciertos, en la tierra, en el aire y aun en los extensos mares. Esa inmensa cantidad de buques impelidos por agentes poderosos y ornamentados con dorados frisos en los canales y ríos. Esas ciudades flotantes que cruzan los

mares con su marcha impasible y majestuosa, cual destinados a continuar festines de la Tierra. Esos, en fin, mil veces variados y espléndidos vehículos en que el hombre es conducido. Y entre tantos objetos de la locomoción humana, así como entre tantas delicias de sus estáticos prodigios, sólo se encuentran rostros placenteros, como si celebrasen la prolongada y no interrumpida fiesta de la humanidad Providencial.

Niños, jóvenes, adultos y ancianos, todos, todos tienen la dulce sonrisa de la inocencia y de la felicidad. La inocencia de la humanidad no es ya la ignorancia; es sí la carencia del crimen, la carencia del dolor, la carencia del vicio. Así también la felicidad es la posesión de la verdad en la continua fiesta del género humano, protegido por Dios y obedecido por la naturaleza.

¿Pero tantos prodigios, tantos goces, tantas complacencias a qué se deben? ¿A quién es indispensable reconocer la inalterable festividad de la humana especie? A ti, santa igualdad, sagrado dogma; de la Providencialidad del hombre fundamental precepto. A ti, principio único y fecundo de la personal bienaventuranza en el Planeta.

Tú, igualdad divina, por quien suspiraba en los días de su abyección el humilde.

Tú, a quien detestaba el soberbio. Tú, que has sido por tantos siglos combatida, tú eres a un tiempo la panacea de las sociales dolencias y germen fecundo de todos los humanos deleites.

¡Igualdad, igualdad dulce y sublime!

Para Juan Nepomuceno Adorno, mexicano, constructor de máquinas maravillosas, filósofo social y viajero en pos de lo nuevo, el mañana de la humanidad sólo tiene una vía: la igualdad que lleva a la sabiduría que, a su vez, conduce a una comprensión global de que el universo sólo puede ser armónico cuando equilibramos lo humano con lo natural, la cultura con la búsqueda irrestricta de la felicidad. Una utopía que, aún hoy, en boca de los ecologistas más radicales, mantiene su vigencia. Así, «El remoto porvenir» de Nepomuceno Adorno es un estadio especial en la historia de la utopía mexicana: aquel que avizora que el futuro es una decisión política, una opción social, un acto colectivo por el bien común.

Y sin embargo, la duda queda. ¿Cómo es posible pensar en un mundo sin odios, ni crímenes, ni venganzas, siendo como es Juan Nepomuceno, inventor de una ametralladora que podía disparar hasta setenta proyectiles por minuto y, por tanto, matar a setenta seres humanos en sesenta segundos? O tal vez ésa es la fisura fundamental de todo utopista: el providencialismo divino y la máquina asesina pueden convivir en una misma persona, en un mismo sueño donde la armonía y la felicidad son un dogma, una imposición. Y entonces, inevitablemente uno se pregunta: ¿no es toda utopía lo mismo un lugar de fiesta que una prisión disfrazada, la suma de un paraíso anhelado y una cárcel aséptica?

De pronto, la utopía providencial de Juan Nepomuceno adquiere su real dimensión. He aquí un mundo feliz, es decir, incapaz de percibir que no se puede planificar el curso de la sociedad de una forma tan radical, sin alterar lo que nos hace humanos. Para un

utopista del siglo XIX como Nepomuceno Adorno, ésa es una pérdida menor con tal de conseguir la meta deseada, el remoto porvenir soñado. Pero es eso, precisamente, esa pérdida de lo diverso y lo individual, lo que transforma a la generosa utopía del providencialismo en un mundo de asfixiante felicidad, de armonía forzada, donde todo y todos quedan enmarcados en «sus límites útiles y convenientes».

LOS MUNDOS HABITADOS

Alguna vez, Vicente Riva Palacio escribió, en pleno porfiriato, que «la ciencia derriba al corazón del trono del sentimiento, localiza los pensamientos en las circunvoluciones del cerebro, y las grandes pasiones y los más tiernos afectos se convierten, a la luz de los progresos de la fisiología, en resultados casi matemáticos de la disposición del organismo». Y ante este panorama donde la ciencia disipa los misterios del corazón humano, añade: «En cambio, la poesía y la literatura luchan, y luchan con éxito, por conservar entre los hombres esas ilusiones fantásticas que endulzan las amargas horas de la existencia y nos brindan siempre un día espléndido y sereno, en medio de la noche más oscura y tempestuosa».

Riva Palacio señala aquí la escisión, ya obvia en su tiempo, entre la cultura científica y la humanística. Después de varias décadas de romanticismo, de situar en el pedestal de la literatura a «la lucha terrible de encontradas pasiones», al ser que busca «su perfección en el crisol de los dolores», la situación intelectual es otra. Ahora, «el libro frío de la ciencia» exige una literatura que no base su trama en el ímpetu pasional, en el lacrimoso amor desesperado, sino en datos precisos, en cifras comprobables.

Pero en el México del siglo XIX, donde todo se mezcla y todo se cuece a fuego lento, ya sea la tradición romántica o la novedad del realismo y el naturalismo, un solo escritor puede volver a unir las dos culturas, la del saber a ciencia cierta y la de la ficción como consuelo del alma, como melodrama, sin que exista mayor contradicción. Y para lograrlo, únicamente necesita un terreno común para ambas, donde la ciencia aún no tenga todas las cartas en la mano y el espíritu romántico se sienta seguro, confortable, a sus anchas. Esta zona franca no es otra que la psicología y sus estados de ánimo, donde los protagonistas carecen de referentes capaces de establecer si lo que ven o enfrentan es parte de su delirio o es una realidad extraordinaria pero

tangible, científicamente demostrada.

Y el escritor mexicano que logra esta síntesis no es otro que Pedro Castera, cuya vida misma responde a los imperativos de un siglo tempestuoso y de un país en convulsión permanente. Nacido en la Ciudad de México en 1838, poco se sabe de su niñez y juventud. Carlos González Peña ha señalado que «se ignora dónde ni cuándo estudió, como, también, de qué especie fueran los estudios por él seguidos. Algunos emprendería, si juzgamos por su obra y por las derivaciones de su vida; tanto más, cuanto que gustaba de científicas disciplinas y sabía difundirlas». Lo que sí se sabe es que es un ferviente patriota que lucha contra la intervención francesa y el segundo imperio de Maximiliano y Carlota. Participa en el sitio de Querétaro en 1867 y llega a obtener el grado de comandante por sus acciones de guerra. Ya liberado el país, se dedica a la minería, de donde tomará un amplio material para sus cuentos y novelas. El periodismo lo gana para su causa, y hacia 1880 reside nuevamente en la Ciudad de México, donde es redactor de *La República.* Escribe artículos de índole política, mas su pasión es la ciencia. Crea revistas científicas en las que publica traducciones suyas de artículos, ensayos y noticias tomados de las principales revistas especializadas de Europa y los Estados Unidos.

Para entonces, Pedro Castera está en el cenit de su carrera literaria, tras haber publicado dos obras de éxito inmediato: *Cuentos mineros. Un combate* (1881) y *Carmen. Memorias de un corazón* (1882), que le valen fama y reconocimiento en toda Hispanoamérica, especialmente la segunda.

En aquella época es ya director de *La República* y diputado del Congreso de la Unión, pero una campaña en su contra y las presiones políticas desde la presidencia –el mandatario en turno es, entonces, el general Manuel González, pero el poder real lo controla don Porfirio Díaz– lo hacen enloquecer e ingresar en el hospital de San Hipólito, célebre manicomio de aquella época. Al recuperar la razón vuelve a dedicarse al periodismo y a la literatura. Carlos González describe sus años últimos: «Soltero impenitente, hosco, escéptico y enfermo del corazón, vivió pobremente en Tacubaya, D.F., y allí mismo se extinguió el 5 de diciembre de 1906. Gozando aún de esplendorosa boga su novela *Carmen*, era ya, al morir, Pedro Castera, un olvidado».

Tal vez, pero si *Carmen* sigue publicándose y leyéndose hasta nuestros días como una novela romántica a la altura de *María,* de Jorge Isaacs, lo olvidado no recae tanto en su persona sino en el resto

de su obra, en ciertos cuentos de su libro *Impresiones y recuerdos* (1882) y en su novela *Querens* (1890), que son sobre todo visiones personales fantasiosas y especulaciones científicas, es decir, utopías de la imaginación romántica y de la curiosidad racionalista.

Su cuento, «Un viaje celeste», publicado en 1870 e incluido en su libro *Impresiones y recuerdos* (1882), lleva un epígrafe de Camilo Flammarion, un filósofo esotérico que asegura que «el hombre es el ciudadano del cielo». El relato de Castera da inicio cuando el ensimismado protagonista logra que su alma –o conciencia universal– se separe de su cuerpo y ascienda al firmamento dotada de una percepción mayor, de más alcance, que le permite ver «la materia toda diáfana, límpida, incolora y clara como el agua pura, veía infinidad de animalículos pequeñísimos habitándolo todo; los átomos flotantes del aire estaban poblados de seres; las moléculas más imperceptibles palpitaban bajo el soplo omnipotente de la vida y del amor».

Gracias a esta hipervisión, al protagonista le «bastaba pensar para que siguiese al pensamiento la más rápida ejecución», por lo cual pronto su alma se alejó «de la tierra a una distancia enorme» y pudo ser testigo de la realidad del cosmos, de lo que él llama «el bellísimo jardín de la creación», donde descubre frente a sí a un «hermosísimo disco de fuego» que lo sorprende y encandila:

> A lo lejos veía una esfera colosal (un millón quinientas mil veces mayor que la Tierra), incandescente como el ojo sangriento de una fiera, roja como el fuego, volaba con velocidad, arrastrando en aquella carrera una multitud de esferas, entre las cuales había algunas algo aplanadas por dos puntos, pero todas de mucho menores dimensiones, pues si hubieran podido reunirse no igualarían con su volumen al hermosísimo disco de fuego; a pesar de que se encontraban algo lejanas, las percibía con una claridad extraordinaria, capaz de permitirme examinar hasta sus menores detalles.
>
> Figuraos mi asombro: aquella antorcha encendida en medio de los cielos era nuestro Sol, y sus acompañantes, su familia de planetas.
>
> Pero no era todo, no: lo que me dejaba mudo, absorto, enajenado, era que todas aquellas masas enormes eran ¡mundos! más o menos semejantes al nuestro, pero todos ellos, sin excepción, mundos habitados.
>
> Sí, sí, yo veía las manchas blancas de las nieves polares, las nubes cruzando sus atmósferas, las unas densas, cargadas de brumas, las otras purísimas y tenues, los mares brillaban como líquida plata, y los continentes parecían inmensas aves que se recostaban cansadas de volar.
>
> Allí hay seres, me decía yo, seres humanos, habitantes, hombres tal vez, y ángeles como los que habitan la tierra con nombre de mujeres, porque si no fuera así, esos mundos serían horribles; allí estarán mis hermanas, mis padres, mi familia…

Después de tales disquisiciones y de dar gracias a la divinidad por ofrecerle semejante visión, el viajero celeste se encamina rumbo a Júpiter, planeta que contiene «multitud de ciudades diseminadas sobre su superficie, pero por más que lo procuré no pude distinguir los

habitantes; tal vez serán de una belleza deslumbradora, que después me hubieran hecho despreciar los de la tierra, y por eso la Providencia me evitó el verlos. Júpiter es un mundo en el cual el dolor no es conocido, es un verdadero edén». Luego, el viajero es atraído por un cometa que, como tren expreso, lo conduce a través de «infinitas miríadas de mundos», y más tarde sigue su camino «por los cielos con la velocidad del pensamiento», mientras el vuelo va adquiriendo un carácter vertiginoso:

Aquello no terminaba nunca, nunca… La alfombra de soles que Dios tiene a sus pies se prolongaba hasta lo infinito… se pasaron instantes o siglos, no lo sé; yo seguía con mayor velocidad que la luz, que la chispa eléctrica, que el pensamiento, y aquella magnífica contemplación seguía también… soles inmensos de todos colores, mundos colosos girando a su derredor, y todo… todo lleno de vida, de seres, de almas que bendecían a Dios. Los soles cantando con voz luminosa y los mundos elevando sus himnos formaban el concierto sublime, grandioso, divino de la armonía universal.

Atravesaba los desiertos del espacio cruzando de una nebulosa a otra; la extensión guía; atravesaba multitud de vías lácteas en todas direcciones, y volaba… seguía… y la inmensidad seguía también… Yo estaba ciego, loco, casi no existía ya; pequeño átomo perdido en aquella inmensidad, apenas me atrevía a murmurar conmovido, temblando, admirado ante la manifestación divina de la Omnipotente Causa Creadora, ¡Dios mío! ¡Dios mío!

De pronto mi carrera cesó… Dios escuchaba el átomo.

Tardé algún tiempo en reponerme: perdido en la extensión sideral, busqué en vano la Tierra; nada, no se veía, quise encontrar nuestro Sol, pero imposible; tampoco lo veía.

Ante «el abismo sin límite de la eternidad», el alma errante se detiene llena de terror: «¿Qué hacer? ¿Cómo hallar la miserable chispa que llamamos Sol? ¿Cómo encontrar la Tierra, átomo mezquino, molécula despreciable, excrecencia diminuta de aquel sol que no podía hallar por su pequeñez?». Y ante la situación, el viajero celeste no puede más que orarle al señor del universo y suplicarle, humilde y derrotado, que lo devuelva a su planeta de origen y le perdone su loco y arrogante proceder. A lo que Dios accede:

Mi carrera comenzó de nuevo terrible, frenética, espantosa; sentía vértigo, un ansia atroz, algo como el frío de la muerte; corría, volaba y… en ese momento Manuel de Olaguíbel me sacudió fuertemente por el brazo; yo me encontraba sentado en mi escritorio, con el pelo algo quemado, las manos convulsas, multitud de papeles en desorden, y escritas las anteriores líneas.

–¿Qué tienes? –me dijo mi amigo.

–Nada –le contesté algo turbado todavía–; es que el cielo…

–Sí, el cielo… –me dijo riéndose– hace largo rato que te observo; tenías un verdadero delirio, gesticulabas, escribías, yo iba leyendo, pero me pareció prudente suspender esa carrera fantástica, por temor de que la terminases en un hospital de dementes.

En *Querens*, sin embargo, ya no gana el asombro, pesa más el episodio de locura del propio Castera. Aquí la mente humana es el universo que explorar y manipular. Si Castera llama a su locura

«males imaginarios», en *Querens*, el protagonista es un simpatizante de todos los estudios e investigaciones sobre el pensamiento, sus poderes y atributos. La psicología es la herramienta que desentraña los misterios de la conciencia humana, y el método del momento (fines del siglo XX) es el hipnotismo. Ya Luis Mario Schneider, en el prólogo a una edición de los años ochenta, señaló que esta obra es «la primera novela latinoamericana en la que el hipnotismo, la energía esotérica, dan motivo y fundamento a la creación artística». Pero el protagonista de *Querens* no es, por más que así lo proclame su autor, la ciencia psicológica, sino el tema romántico por excelencia: el amor más allá de la muerte. Las descripciones, casi góticas, lo confirman. Castera no quiso hacer una ficción de índole naturalista (al modo de Emile Zola, por ejemplo), sino un viaje sentimental, trascendente, por cosmos ignotos.

De ahí que Pedro Castera sea el más representativo de nuestros autores utópicos mexicanos por lo que al siglo XIX se refiere. En él se reúnen, en un relámpago de lucidez y delirio, «la irresistible belleza del sentimiento» y el «razonamiento filosófico, frío y severo». La razón y el sentimiento romántico se entremezclan y crean un monstruo que devora a sus hijos y deja en sus discípulos, como Castera mismo, «miradas tan pronto dulces, como entusiastas, como ardientes».

EL PORVENIR POÉTICO

¿Cuántas veces Amado Nervo contempló los cielos estrellados del Valle de México y llamó a la noche su expectante, misteriosa hermana? ¿Sería en las calles lodosas de la capital del país, después de visitar cantinas y burdeles, cuando Nervo, dejando a un lado los anhelos de la carne, se preguntó sobre los arcanos del cosmos? ¿Y qué música de las esferas respondería a su llamado al filo del siglo XX, entre los últimos residuos decadentistas y la aurora de una centuria plena de progreso e industrialización acelerada, según la publicidad del porfiriato?

Lo verificable de aquel diálogo silencioso entre las estrellas y el poeta mexicano perteneciente a la generación modernista, son una buena cantidad de poemas y relatos que lo convierten, a pesar de su fama lírica, en un auténtico escritor de ciencia ficción capaz de ver más allá de su época y lo suficientemente perspicaz para señalar: «En todas las eternidades | que a nuestro mundo precedieron | ¿cómo negar que ya existieron | planetas con humanidades?», como en su

poema «Kalpa» (1914), que recoge la idea nietzscheana del eterno retorno, o «El gran viaje» (1918), escrito un año antes de su muerte, donde describe a los cosmonautas del futuro como émulos de Cristóbal Colón:

> ¿Quién será, en un futuro no lejano,
> el Cristóbal Colón de algún planeta?
> ¿Quién logrará, con máquina potente,
> sondear el océano
> del éter y llevarnos de la mano
> allí donde llegaron solamente
> los osados ensueños del poeta?

El poema no sólo expresa la confianza en la tecnología, sino que acepta que la ciencia puede alcanzar o superar los sueños más visionarios de la humanidad y cumplirlos cabalmente. Pero Nervo no se detiene aquí: también especula sobre los arcanos que los cosmonautas terrestres habrán de toparse en su travesía por el universo, los hallazgos y descubrimientos que traerán para asombro y conocimiento del mundo entero:

> ¿Y qué sabremos tras el viaje augusto?
> ¿Qué nos enseñaréis, humanidades
> de otros orbes, que giran
> en la divina noche silenciosa,
> y que acaso hace siglos que nos miran?
>
> Espíritus a quienes las edades
> en su fluir robusto
> mostraron ya la clave portentosa
> de lo bello y lo justo.

He aquí la clave del poema –y del pensamiento especulativo– de Amado Nervo: descubrir a los otros, sean extraterrestres o mundos con maravillas y portentos nunca antes vistos, provocará, cuando suceda, profundas repercusiones en la propia concepción que el ser humano tenga de sí mismo. La idea de que no estamos solos en el cosmos llevará a cuestionar las verdades esenciales, los credos religiosos, el propósito vital de la humanidad:

> ¿Cuál será cosecha de verdades
> que déis al hombre, tras el viaje augusto?
>
> ¿Con qué luz nueva escrutará el arcano?
> ¡Oh, la esencial revelación completa
> que fije nuevo molde al barro humano!

De esta manera, Amado Nervo representa a un nuevo tipo de autor con respecto a la visión utópica que pregona en sus escritos. Ya no estamos ante un utopista redentor a la Lizardi o de un romántico cuya alma viaja por el cosmos en pos de una verdad trascendente, espiritual, como Castera. Su narrativa se inscribe en la ciencia ficción de su propia época: especulativa, comprobatoria, prudente en su optimismo, crítica de sí misma, que ve en la civilización humana un «inflexible círculo» que gira sin cesar y que aunque avanza no siempre logra evolucionar, desarrollarse, trascender.

Nervo, nacido en 1870 en Tepic, Nayarit, incursiona en la ciencia ficción desde su tercera novela: *El donador de almas* (1899), donde la veta fantástica aflora para no desaparecer jamás en su prosa. Al principio, como en el *El donador de almas*, todavía hay resabios románticos que recuerdan a Pedro Castera, pues ciencia y mística se mezclan por medio de experimentos relacionados con la conciencia humana en viaje cósmico. Esta veta reaparecerá en otros cuentos suyos, como «El sexto sentido», «Amnesia», «El diamante de la inquietud», y en buena parte de sus *Cuentos misteriosos*.

Nervo, lo mismo que Rubén Darío, el padre fundador del modernismo, considera la ciencia y lo sobrenatural como primos hermanos que, por más antagónicos que parezcan, forman un todo indisoluble. Cathy Login Jrade, en *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad* (1986), señaló que en los cuentos modernistas, la ciencia representa no la conquista de lo que se desconoce, sino una interpretación antipoética, materialista y mecánica del mundo. Y que «si la ciencia provee la apariencia de validez y aceptabilidad» en las reflexiones de los literatos de la época acerca de temas sobrenaturales, como las que invaden las ficciones de Nervo y Darío, «en sus ensayos recibe todo el peso de la autoridad». De modo que «la ciencia aún aparece como una fuerza legitimadora en sus descripciones», lo que los lleva a «una declaración de fe en los poderes de la investigación científica». En el caso de Nervo, advertimos un auténtico interés, una curiosidad apasionada por el cosmos y los nuevos descubrimientos de un siglo XX que apenas despierta y ya se halla sometido a revoluciones científicas, tecnológicas y políticas en todos los órdenes de la vida. De esta manera, Amado Nervo se convierte en un esteta divulgador de la ciencia como escrutadora del universo, como intérprete de un orden natural más complejo e inestable, pero no por ello menos trascendente.

Una nueva etapa narrativa surge en 1906, con la publicación de su

libro *Almas que pasan*, donde aparece su cuento «La última guerra», escrito en un tono naturalista, ajeno a todo idealismo romántico. Con este relato, la ciencia ficción latinoamericana abandona finalmente su trascendentalismo psicológico y acepta la realidad social disfrazada de fábula de Esopo. Junto con Leopoldo Lugones, Amado Nervo inaugura un estadio conceptual más maduro, menos individualista, menos sujeto al maniqueísmo entre lo cuerdo y lo enfermo, lo real y lo imaginario.

El futuro ya no se circunscribe a un mundo doméstico, a un laboratorio decorado como castillo de novela gótica, sino que se desplaza al foro público, hacia la calle y las multitudes que la habitan y dominan, que la hacen suya con su relajo y su bullicio. En la prosa de Nervo la ciudad aparece no como una utopía o visión perfeccionada de la realidad, sino como el espacio idóneo para el tumulto, el motín, la zacapela.

En otro texto, «El sexto sentido» (1918), Nervo explora de nuevo el porvenir gracias a una operación cerebral que permite activar el sexto sentido de la humanidad: la visión del futuro. De nuevo un sabio, esta vez un médico, expone su pensamiento:

> Antes de dos siglos buena parte de la humanidad, los más afinados, lo verán sin duda […] ahora mismo, dados los adelantos admirables de la histología, un Ramón y Cajal […] yo mismo, vamos, podría acaso dar a un cerebro, mediante una operación relativamente sencilla, esa facultad de percatarse del mañana, de conocerlo, de verlo con la misma visión clara y precisa que se ve el ayer […] ¿Pero habría hombre que se atreviese a ponerse en nuestras manos para esa operación?

Por supuesto, lo hay, y es el propio narrador de la historia quien nos contará sus tribulaciones a causa de ese sexto sentido, su viaje al futuro, que será sobre todo maldición.

Amado Nervo es, así, un escritor utópico optimista y pesimista a la vez: reúne las enseñanzas de Julio Verne y de H.G. Wells, la aventura maravillosa y la visión catastrofista. Por ello, podemos aplicarle a Nervo las palabras con que él mismo, en 1905, despidiera a Julio Verne, a quien llama «amable profeta», y a quien saluda en su tránsito final diciéndole: «¡Oh buen viejo!, ¡Oh, oh dulce abuelito! Tus cuentos eran bellos. Aprendíamos mucho y soñábamos mucho […] te sustituye Wells, el terrible, el genial, el inmenso Wells […]. Pero a ése, ¡oh amable abuelito!, no lo leerán los niños». Y como la de Verne y Wells, la literatura fantástica, los relatos de ciencia ficción, las novelas de psicología futurista o anticipación social de Nervo son material todavía disfrutable para niños y adultos, signos luminosos que pasman

al espíritu.

En «La última guerra», cuento incluido en su libro *Almas que pasan* (1906), Amado Nervo va más allá del optimismo utópico en clave modernista y nos sitúa en un futuro donde ya se han llevado a cabo las tres grandes revoluciones de la humanidad: la cristiana, la francesa y la socialista (ocurrida en el año 2030). Pero aún falta la cuarta revolución, ya que para entonces, la humanidad, acostumbrada a una paz y a una estabilidad inconmovibles, así en el terreno científico, merced a lo definitivo de los principios conquistados, como en el terreno social, gracias a la maravillosa sabiduría de las leyes y a la alta moralidad de las costumbres, había perdido hasta la noción de lo que era vigilancia y cautela, y a pesar de su aprendizaje de sangre, tan largo, no sospechaba los terribles acontecimientos que estaban a punto de producirse.

La ignorancia del complot al que los humanos iban a enfrentarse parte de la visión de Nervo de que había dos clases de seres pensantes: «Los hombres, la clase superior, la élite» y «los animales, humanidad inferior que iba progresando muy lentamente» los cuales, como la vieja servidumbre, «ejecutaban todos los servicios, hasta los más pesados, como los de la cocina (preparación química de pastillas y de jugos para inyecciones), el aseo de la casa, el cultivo de la tierra, etcétera», y «no era común tratar con ellos, sino para darles órdenes en el idioma patricio, o sea el del hombre, que todos ellos aprendían». Ya se sabe que los animales aprenden rápido. Pronto se organizan y preparan –a la manera de los personajes de *Rebelión en la granja* de Orwell, cuarenta años antes que la novela del británico– para derrocar de su pedestal a los humanos. El narrador del cuento es un hombre, uno de los últimos sobrevivientes, que da testimonio del conflicto y acepta que ya es inevitable que la nueva humanidad tome el destino de la Tierra en sus garras, hocicos y pezuñas. Como en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, aquí los hombres del futuro se vuelven seres displicentes, amos descuidados que acaban por perder «hasta la noción de lo que era vigilancia y cautela» y no ven el «inmenso complot» que fraguan los animales domésticos que les sirven como esclavos y sirvientes. Lo que «La última guerra» relata es la historia de una cuarta revolución, la de los animales humanizados contra la élite humana. Y aunque Nervo asegura que «los animales no podían quejarse» por la «dulzura del yugo» al que los hombres los sujetan, también reconoce que las causas de la revolución son «las mismas que han ocasionado, puede decirse todas las revoluciones: viejas hambres, viejos odios

hereditarios, la tendencia a igualdad de prerrogativas y de derechos y la aspiración a lo mejor, latente en el alma de todos los seres».

La obra de ciencia ficción de Amado Nervo representa un paso adelante en la visión romántica del cosmos. Si en *El donador de almas* todavía aparecen ciertos temas caros a la narrativa del siglo XIX –la transmigración de las almas, el viaje mental–, en «La última guerra», Nervo pone la piedra de fundación de una ciencia ficción más propensa a la especulación científica sin concesiones románticas o teosóficas. El futuro deja de tener un halo luminoso y se vuelve un espacio en claroscuro. El protagonista desgarrado por el afán de conocimiento que termina por asesinar a su creación mayor o a su experimento más logrado, se vuelve un hombre desplazado del trono de la creación, un dios caído, obsoleto, que deja su lugar a nuevas especies en ascenso. El dueño del mundo ha dado paso al hombre sin atributos, se ha vuelto un escarabajo kafkiano. Lo narrado ya no se sitúa en el cosmos de la mente humana sino en el escenario de los conflictos sociales. Ante la humanidad futura que Nervo nos muestra, los animales domésticos han reclamado su lugar en la tierra. Y luego, para ser congruentes con ellos mismos, han tomado las armas para hacerse justicia por sus propias garras. Desde la perspectiva que da más de un siglo de distancia, la alegoría es obvia, pero no por ello menos poderosa: en «La última guerra», Nervo se muestra como un autor de ciencia ficción a la altura de H.G. Wells y Jack London. Su historia plantea, sociológica, antropológicamente, el destino de la humanidad. La teoría de la evolución de Darwin y el materialismo dialéctico de Marx son el trasfondo conceptual de la trama, lo mismo que la emancipación de los esclavos negros tras la Guerra Civil estadounidense sirve de punto de comparación para los lectores de su época. Lo notable aquí es que «La última guerra» sea la historia de la rebelión de los siervos contra sus amos bondadosos pero implacables en su autoritarismo, incapaces de escapar de sus privilegios de clase o, mejor dicho, de especie. Una nueva utopía se alza en este relato: el cambio social desde la perspectiva de los oprimidos.

VILLAUTOPÍA

En 1918, el régimen de Venustiano Carranza nombra a Amado Nervo ministro plenipotenciario en Argentina, Uruguay y Paraguay. El 14 de mayo de 1919, a Nervo lo sorprende la muerte en Montevideo. Con él muere no sólo uno de los más altos representantes del modernismo

latinoamericano, sino un narrador excepcional en el ámbito de la ciencia ficción mexicana. Pero el modernismo, como razón de vida y como estética, aún tiene cosas que decir en este género literario, tomando en cuenta que este movimiento implica una sensibilidad que Max Henríquez Ureña describe como «la angustia del vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío». Ya el mismo Nervo había dicho que lo agobiaban dos penas sin medida: «Un disgusto infinito de la vida y un temor infinito de la muerte». Y entre ambas actitudes sólo queda el escapismo puro de la fantasía o el salto imaginario rumbo a un futuro menos pasivo y decadente.

Pero para los modernistas, tan ávidos de experimentar placeres y agonías en carne propia, la huida imaginaria, para que sea aceptable en términos artísticos, debe atender lo que Enrique Gómez Carrillo, un modernista guatemalteco, expone en su ensayo *La psicología del viajero*:

> Yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más poético y más positivo: la sensación. […] Porque así como la novela, según Zola, no es más que la vida vista a través de un temperamento, así el paisaje lejano es una imagen interpretada por un visionario.

Si quitamos países y ponemos futuros, tendremos una descripción bastante exacta de *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras,* del doctor Eduardo Urzáiz, novela publicada en 1919 en Mérida, Yucatán, el mismo año de la muerte de Nervo.

Nacido en Cuba en 1874 (aunque según el *Diccionario Porrúa* nació en 1876) y muerto en 1955, Urzáiz se crió en México y en 1919 ya lleva catorce largos años trabajando como psiquiatra. Reconocido pintor y académico, el doctor Eduardo Urzáiz es un cervantista de fama internacional y llega a ser, en 1946, rector de la Universidad de Yucatán y autor de ensayos literarios e históricos, así como de un *Manual de psiquiatría*, que le da prestigio entre los profesionales de su ramo, por sus aportaciones originales a esta ciencia. La única obra de ficción que publica en vida es *Eugenia*. Ross Larson, en su *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977), afirma que esta obra es «la primera novela completa de ciencia ficción que México ha producido». En esta narración, plena de sensaciones modernistas, se hace, según Ross:

> Una descripción de la vida en Villautopía, capital de la subconfederación de América Central en el año 2218. El autor, Eduardo Urzáiz, vislumbra una entera ciudad del futuro, donde el Estado ejerce control absoluto sobre la sociedad. Todo es impersonal y está perfectamente

administrado. La educación, por ejemplo, es conducida por medio del hipnotismo. Las guerras de los siglos XX y XXI han desembocado en un desarme universal y en la abolición de las fronteras nacionales, liberando a los hombres del servicio militar obligatorio. En vez de llevar a cabo éste, los varones robustos, físicamente atractivos y psicológicamente equilibrados son seleccionados para servir como reproductores oficiales de la especie por un año y su único deber en este periodo es procrear veinte niños. El programa gubernamental de eutanasia y de esterilización selectiva de las personas física o psíquicamente defectuosas y de todos los que tengan más de cincuenta años de edad, ha eliminado la necesidad de prisiones, manicomios y hospitales para incurables, con lo que se han dedicado grandes sumas de dinero para la erradicación de la pobreza.

Esta última descripción podría hacernos pensar que Eduardo Urzáiz es un médico que considera como panaceas el desarrollo de las ciencias biológicas y el establecimiento de un control total de la sociedad.

Pero su utopía no es unidimensional ni autocrítica en sus postulados. En el prólogo de *Eugenia*, Urzáiz acepta que va a ser tildado de loco como sus pacientes, pues el futuro que expone en Villautopía está más allá de los cánones estéticos y morales de su época. Y por ello se justifica diciendo:

También yo sueño a menudo. Y en mis sueños, lector amigo, contemplo una humanidad casi feliz; libre, por lo menos, de las trabas y prejuicios con que la actual se complica y amarga voluntariamente la existencia. La sencilla trama amorosa que se desenvuelve en este conato de novela, me ha servido tan sólo de pretexto para evocar una visión –siquiera sea pálida e imprecisa– de esa humanidad futura de mis sueños y esperanzas.

Y concluye diciendo: «Yo, como es natural, me tengo por sano y cuerdo; y como por otra parte, he conocido y conozco enajenados que escriben muy bella y razonadamente, ni me asombro ni me ofendo porque mi obra sea calificada de tal manera».

Así, la psicología del viaje imaginario al futuro, como lo había establecido Gómez Carrillo, nos muestra en *Eugenia* no el alma del porvenir, sino las sensaciones que produce imaginar otros hábitos, morales y costumbres.

Hay que recordar, como lo indica Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo*, que «en su mayoría, aquellos modernistas que cultivaron el cuento y la novela unieron, a su devoción por la forma, los métodos del realismo y, en determinados casos, los del naturalismo. En verdad que, al hacerlo, siguieron mejor las huellas de D'Annunzio que las de Zola». Y que el erotismo, con su galería de personajes bohemios, adelantados a su tiempo en costumbres y deseos, tiene, en el modernismo, un refugio seguro.

Ya Guillermo Díaz Plaja señalaba en *Estructura y sentido del novecentismo español* que un signo característico de aquellos tiempos y

«de su ya estudiado cosmopolitismo, es que el afrontamiento del tema sexual, a nivel científico y sociológico, ya aparece como una radical novedad, paralela –hay que decirlo– a la consideración de su problemática en los medios culturales europeos, ya desde el lado físico-biológico (Kretschman), sociológico (Simmel) o psicológico (Freud, Adler, Jung)». Bajo este rubro puede ubicarse la obra de Urzáiz que, como otros escritores de la época, aporta una visión más cercana a lo biológico y sociológico que a lo estético.

Otro aspecto importante de la novela de Eduardo Urzáiz es que, aunque de tono más ligero y con menos profundidad reflexiva, es un claro antecedente de *Un mundo feliz* (1931), de Aldous Huxley. En *Eugenia*, como en la obra del novelista inglés, se nos ilustra detalladamente sobre el proceso de la vida y las ventajas de la planificación biológica de la humanidad: «Reglamentada por los gobiernos la producción de hijos de modo que no exceda nunca a los recursos naturales del suelo, sostiénese el equilibrio económico, realízase y evítase toda posibilidad de degeneración».

Pero este orden social futuro todavía no ha alcanzado a paliar todos los males de la humanidad, aún falta lograr «la igualdad absoluta, tanto en el orden social como en el económico». Y aún pesa la «angustia de vivir» del modernismo. Al final de la novela, Miguel, uno de los protagonistas, exclama:

> ¿De nada habrán de servirnos al fin las conquistas sociales logradas a costa de tantas lágrimas? Libre es ya el amor de cuantas trabas y prejuicios se oponían antaño al cumplimiento de sus divinas leyes; pero aún no se liberta del yugo del dolor. Ya Otelo no estrangula ni Werther se suicida, pero aún se sufre y se llora por amor.

En estos esbozos de costumbres futuras, en esta Villautopía del México futuro, Eduardo Urzáiz nos ofrece la premonición de un cambio radical de la relación del ser humano con su propio cuerpo, de los individuos con el orden social. Quizá por ello, en la cubierta de *Eugenia* figuraba Celiana, personaje que en la novela termina perdiendo las ganas de vivir. Y esta imagen es la de la mujer del futuro, que vive su independencia vital a pesar de todos los riesgos y peligros inherentes a tal independencia y libertad. El futuro es, para Urzáiz, el reino de las *flappers*, el de los fabulosos locos años veinte, plenos de estridencias y surrealismo, de faldas cortas y bailes estrepitosos, de mujeres fumando hasta el último cigarrillo y de hombres bebiendo sin parar en la fiesta gozosa del siglo XX, en el vértigo utópico del jazz y la modernidad.

Con Villautopía concluye la etapa clásica de las utopías mexicanas. Las obras posteriores se centrarán en aspectos particulares del progreso humano y recurrirán al relato de aventuras antes que a la crítica de una realidad global. Se prefiguran así temas nacidos de la tradición anglosajona de la literatura de ciencia ficción (como el viaje interplanetario), llenos de tecnicismos y tecnologías sin abandonarse del todo la tradición europea del rito de paso, de la reflexión filosófica sobre la condición humana, de la utopía como espejo crítico de la propia sociedad en que se vive.

MEXICANOS EN MARTE: LA UTOPÍA NACIONAL

EL MARTE REDENTOR

Marte, el planeta rojo, nuestro vecino en el sistema solar, siempre ha ejercido una gran fascinación sobre los seres humanos. Dios de la guerra y astro que simboliza catástrofes y desastres, también ha servido como hogar de fantasías y quimeras sin cuento. En la literatura mexicana aparece como un misterio, como un planeta espiritual. No será, sin embargo, sino hasta mediados del siglo XX que Marte ocupe, en el imaginario nacional, un nicho redentor, un altar utópico, gracias a Narciso Genovese, autor italiano nacido en Turín en 1911, quien emigra a la república de El Salvador y más tarde se traslada a México, donde después de vagar de un sitio a otro termina por instalarse en la ciudad de Tijuana.

Desde mediados de los años cincuenta, Genovese comienza a publicar libros donde mezcla la especulación filosófica con la sabiduría secreta que le habían comunicado, según él, los extraterrestres, específicamente los marcianos. Entre sus obras más importantes figuran: *Yo he estado en Marte* (1958) y *La nueva aurora* (1970). Pero no hay que olvidar los dos manifiestos universales que publica entre esas fechas, *Jesucristo hombre* y *La hecatombe y la paz*, que se proponen alertar contra la guerra nuclear y la deshumanización de los seres humanos.

En 1965, Rubén Vizcaíno Valencia funda la Asociación de Escritores de Baja California e invita a Narciso Genovese a formar parte de ella. Gracias a ello Genovese se vincula con el mundo literario que hasta entonces lo había ignorado. Ya Olga Vicenta Díaz Castro, una de las escritoras bajacalifornianas de su época, recuerda:

> A mí me tocó unirme al grupo de bohemios y admiradores que acudían a visitar al maestro en su domicilio, en donde tenía su taller de encuadernación y de elaboración de preciosos diplomas en arte gótico insuperable. Lo que más nos atraía era su conversación que en sí era una conferencia, con distinto tema cada vez, prodigándose como lo que era: poeta, filósofo, doctor en leyes y en política internacional. Y había que oírlo cuando apasionadamente hablaba de cómo sería posible hermanar a toda la humanidad; porque Dios había creado el mundo sin fronteras y él decía y aseguraba tener el secreto y la técnica para reforestar toda la tierra con árboles y plantas que darían frutos gigantes que acabarían con el hambre del

género humano.

Narciso Genovese se hace mundialmente famoso con *Yo he estado en Marte*. En la primera edición de esta obra, Genovese afirma que su obra es «la cristalización de una fantasía novelesca, de ciencia ficción», pero en 1966, en su segunda edición en español (hay una traducción al alemán de 1964), declara que «en esta narración no se relata nada ficticio, y rectifico mis declaraciones en el sentido de que lo aquí relatado no es más que una condensación, un resumen, una pálida imagen de un acontecimiento histórico, cuya realidad proyecta consecuencias desconcertantes», como lo es su afirmación de que no estamos solos en el universo y que la humanidad comparte el cosmos con otras civilizaciones, muchas de ellas incluso más adelantadas que la nuestra.

Yo he estado en Marte está dedicado «para los ciudadanos del mundo, los que anhelan paz, unión y hermandad; los que aspiran a una tierra sin fronteras; los que luchan por suprimir las guerras; los que adoran a Dios». Pero con mucho orgullo italiano, Genovese también dedica su libro de exploración del planeta rojo a Guillermo Marconi, científico italiano, por ser uno de los descubridores de «los principios científicos sobre los que nos basamos» para llevar a cabo el viaje espacial que su novela relata.

Y lo que salta a la vista, más allá de sus fabulosas afirmaciones de que su viaje a Marte realmente ocurrió, es que estamos ante una novela de ciencia ficción pura y dura, llena de ciencia y buenos deseos. Si su «ciencia» es discutible es porque sus conocimientos (y ésa es una prueba de su condición literaria) son ya anacrónicos. Al igual que Isaac Asimov –quien por esa misma época anterior a la exploración espacial, escribe novelas donde Venus aparece cubierto de mares y selvas–, Genovese imagina un Marte irreal, ficticio, pero adecuado como escenario para su visión optimista de los marcianos. Sus extraterrestres son seres bondadosos que desean que la humanidad abandone su violencia y egoísmo en pos de una utopía científico-religiosa, donde lo cristiano y lo tecnológico se dan la mano. Sus marcianos son auténticos maestros empeñados en enseñarle al ser humano una senda de progreso y fraternidad que nos libere de la carga de las guerras y conflictos autodestructivos que la humanidad ha sufrido desde el alba de los tiempos.

Yo he estado en Marte es la mejor –y más exitosa– novela de ciencia ficción latinoamericana de los años cincuenta. Conviene recordar que

Genovese la escribe en plena guerra fría. Como él mismo dice:

> En este nuestro planeta-manicomio, lo que llamamos adelanto científico está en relación con el dinero disponible. ¿Cree usted que el talento y la ciencia se puedan calibrar sólo con dinero? ¿Está usted convencido de que todos los científicos de la Tierra se han agrupado al servicio de dos naciones? ¿Y cree que las que pagan esos servicios sean las naciones más cuerdas?

Marte es, pues, el lugar de la utopía de Genovese: un mundo al servicio de la ciencia que, a su vez, está al servicio de la vida y no de la muerte. Es decir, un planeta donde la tecnología está basada en el bien común y no en la explotación de unos por otros. Su texto es una actualización de la novela de aventuras de Julio Verne, pero su estilo literario no deja de ser decimonónico, parsimonioso, reiterativo en sus conceptos y visiones. Sin embargo, *Yo he estado en Marte* aparece en el momento justo: en pleno inicio de la carrera espacial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, de ahí que se convirtiera en *bestseller* en Europa y que su autor se consagrara con ella. Olga Vicenta Díaz Castro lo confirma al exponer:

> Después de conocerse su increíble libro, Genovese hizo programas de televisión y de radio y presentaciones en persona dando conferencias en las que hacía gala de su talento y nos hacía llegar hasta el planeta Marte para admirar todas sus maravillas y convivir con Tage, jefe supremo de los marcianos, y las bellísimas mujeres de aquel planeta. Por eso, a las que fuimos sus amigos, nos había cautivado. Esa extraña sensación se acentuaba en mí cuando, estando en su presencia, llegaban personas que habían hecho viaje especial desde Europa para venir a conocerlo y oír de su propia voz sus experiencias de su estancia en Marte.

Narciso Genovese muere en 1982 en Tijuana. Hoy es considerado uno de los pioneros de la ciencia ficción latinoamericana, un autor que vivió modestamente mientras escribía una utopía marciana cuyo único fin era hacer más habitable nuestro mundo, menos insensato y cruel.

Con *Yo he estado en Marte* y *La nueva aurora* (una especie de ensayo-ficción sobre el porvenir del ser humano como ciudadano del cosmos) Narciso Genovese contribuyó a que Marte fuese considerada como utopía racional y bondadosa, capaz de asegurar un mundo más equilibrado y menos belicista, un planeta más habitable, frente al temor de la hecatombe nuclear y la sinrazón humana

EL MENSAJE DE MARTE

En 1963, la Mesa Redonda Panamericana, una asociación privada de damas altruistas de la Ciudad de México, convoca a un certamen de

cuento infantil con los auspicios de la Organización de las Naciones Unidas. El premio es de convocatoria internacional, y a ella concurren más de ciento cincuenta narradores. Se pide que el cuento promueva «la armonía y la superación espiritual del ser humano», y que su ideología sea expresamente pacifista. Es la cuarta vez que se convoca a este certamen de cuento infantil, y en esta ocasión lo gana un cuento largo de ciencia ficción titulado «El mensaje de Fobos», escrito por Arturo Gutiérrez Arias y su hermana, Irene Gutiérrez Arias (de Lanz).

Un año más tarde, Editorial Novaro (pionera en la publicación de obras clásicas de la ciencia ficción anglosajona) da a conocer *El mensaje de Fobos*, un libro de 70 páginas, con un tiraje de 2000 ejemplares e ilustrado por Rafael Barandiarán.

Para muchos lectores de literatura infantil de los años setenta, Irene Gutiérrez de Lanz no es una desconocida. Nacida en 1928 en Guadalajara, Jalisco, ya había destacado como autora de cuentos de viaje y reportajes periodísticos para revistas y semanarios como el *Jueves*, de *Excélsior, Hoy* y la *Revista de América*, además de intervenir en diversos programas radiofónicos. Su bibliografía está centrada en la literatura infantil: con excepción de su primer libro, *Tú*, de prosas poéticas, *El parguito rosado* (1962) y *Tismiche*, son sumamente apreciadas por el sistema educativo nacional.

El parguito rosado, como lo señalan Beatriz Donnet y Guillermo Murray en *Palabra de juguete 2* (1998), «se convirtió en una de las historias más conocidas por las educadoras del México de los años setenta y, en consecuencia, "hubo miles de niños que contemplaron las bellas ilustraciones de la vida en lo profundo del mar que enmarcaban la historia del pez", afirma Isabel Schon. Luego de una época de auge, *El parguito rosado* desapareció de las librerías, aunque seguía estando en las mesas de discusión sobre el tema de la literatura infantil mexicana, y muchos niños decían que era su cuento favorito», tal vez por su carácter ecologista, ya que en él son los seres humanos, con su deseo de explotar las riquezas marinas sin pensar en las consecuencias de sus actos, los villanos de este cuento.

Un año después, Irene Gutiérrez escribió *El mensaje de Fobos*. En vez de un cuento fantástico con peces conscientes de su papel en el mundo, crea un relato de ciencia ficción acorde con el alto interés de los años sesenta por la aventura espacial. Pronto advierte que no es tan fácil escribir esta clase de narrativa sin tener algún conocimiento de la tecnología, las leyes de física y los cálculos matemáticos relacionados con la trayectoria de los objetos en movimiento. Por ello

le pide ayuda a su hermano, Arturo Gutiérrez Arias, nacido en Jalisco, en 1925, quien tenía el título de piloto de aviones de la Escuela Militar de Aviación de Zapopan y que, para 1963, era piloto de *jets* comerciales en rutas alrededor del mundo. Arturo accede y así se dividen el trabajo de creación: Irene hace la parte de ficción y Arturo redacta lo concerniente al contenido científico. Sin embargo, es Irene quien tiene la idea original que *El mensaje de Fobos* desea transmitir a los niños. Mientras Irene da personalidad a sus protagonistas, Arturo se dedica a darle «al niño (que no a la niña, que ella se quede en casa jugando con las muñecas o preparando la cena para el pequeño astronauta) una visión de lo que podría ser un vuelo dirigido hacia la órbita marciana, demostrando con sus fáciles conceptos, que la obtusa ciencia espacial es una materia amena y apasionante».

El mensaje de Fobos cuenta la historia de un niño llamado Arturo –*of course*– al que expulsan de la secundaria a los doce años por faltas de asistencia. Arturo se refugia entonces con su abuelo, un científico que está construyendo en su laboratorio de la costa del Pacífico mexicano (en Zihuatanejo, para ser precisos) una nave espacial. Y es que su abuelo es un profesor «que renunció a todas sus cátedras cuando sus compañeros no aceptaron sus teorías. El escándalo fue mayúsculo cuando el viejo aseguró que él podría construir un aparato hermético para que un hombre en el espacio circundara la Tierra; se burlaron de él y le apodaron El Visionario». Pero a Arturo le toca salvar a su abuelo después de un infarto de miocardia, que le impide llevar a cabo la confirmación de sus teorías. La elección recae, así, en el muchacho:

–Ven –dijo el abuelo atrayendo a su nieto–, acércate a la nave.

El niño se aproximó y dijo:

–Esta nave tan pequeña no podría llegar muy lejos, abuelo. He visto fotografías de los cohetes que han salido de la Tierra con un cosmonauta a bordo. Son como de treinta metros de altura.

–Sí, hijo –repuso el sabio–, porque ellos emplean algunas toneladas de combustible y oxígeno líquido para producir el empuje que eleva su pequeña nave, que es donde va el tripulante enfundado en su traje espacial. Yo he logrado superar esa fase mediante la propulsión atómica directa. […] En tu viaje, hijo –siguió explicando el anciano pausadamente–, si lo realizas, sólo vas a utilizar diez kilos de combustible.

–¿Y llegará tu nave al suelo de Marte?

–No. No tengo previsto que la nave se pose ni en Marte ni en sus satélites. Eso será objeto de viajes más completos, tal vez realizados por varios tripulantes de generaciones posteriores a la tuya, hijo. Esta vez sólo quiero cerciorarme de si uno de los satélites de Marte es de origen artificial. Un colega mío, que vive al otro lado del mundo, y yo, coincidimos en esta hipótesis. De ser cierta, revelaría, sin duda alguna, la existencia de seres inteligentes en Marte.

–¿Y cómo lo sabríamos sin descender?

–Precisamente porque tu órbita en Marte estaría calculada entre las de sus dos satélites; para que tú, a simple vista, pudieras describir a Fobos, que pasaría un poco más aprisa que tú,

entre el planeta y tu nave. Te he hablado de Fobos por ser el motivo primordial de estudio en este experimento, pero existe Deimos, el otro satélite…

–Lo sé, abuelo, he oído hablar acerca de ambos.

–Bien –prosiguió el anciano–, debo y quiero ser leal contigo. He pensado en ti como la persona adecuada para suplirme en mi experiencia espacial tanto por tu fuerza física y tu juventud, como porque eres por la sangre algo mío. Te juro solemnemente que no te expondría a un riesgo si no tuviera la certeza de mi victoria.

Mientras el abuelo hablaba hacía trazos explicativos en el pizarrón cercano al mural fotográfico, para reforzar sus indicaciones. El niño seguía los conceptos con ávida atención. El hombrecito se daba cuenta de la responsabilidad que acababa de conferirle el sabio.

–Para terminar –dijo el abuelo–, necesito saber tu resolución espontánea respecto a este proyecto.

–Deseo hacer el viaje, abuelo –dijo firmemente Arturo–. Cuenta conmigo.

Hacer de la aventura espacial, de la astrofísica, un reto para los niños y los jóvenes, es una de las prioridades de *El mensaje de Fobos*. Más allá de un lenguaje sencillo, explicativo, de divulgación científica, los hermanos Gutiérrez Arias buscan atraer la atención de los adolescentes mexicanos y latinoamericanos (y de otros países, ya que la ONU publica la obra en otros idiomas) acerca del uso del conocimiento para beneficio y no para ruina de la humanidad. El mensaje es claro: conquistar el espacio no es una empresa militarista o de simple competencia entre superpotencias, sino que requiere una reflexión previa sobre el espacio sideral como futuro hogar de los seres humanos, un lugar que debe ser respetado porque es el sostén de todas las especies vivas e inteligentes del cosmos.

Como todo relato que tiene al planeta Marte como centro, Arturo, en su viaje, se topa con «manchas luminosas, definidas y [que] están ligadas entre sí por hilos brillantes, como de una telaraña», con «ciudades enormes», y no sólo eso, ya que en Fobos la luna de Marte debe encarar «un aparato considerablemente mayor que su nave; semejando una lenteja metálica con un anillo de una rara luz violeta en torno a su arista circular» y una voz que en su cerebro habla en nombre de los marcianos que son, como los seres extraterrestres de Narciso Genovese, pacifistas convencidos para los que *matar* es una palabra que no existe en su idioma y, por lo tanto, un acto que no puede infligírsele a ningún ser vivo. Arturo, lleno de curiosidad, pregunta y pregunta. Pronto se entera de que los marcianos llaman a la Tierra con el nombre de Hidrata. Y sigue preguntando:

–¿Cómo es que están ustedes tan adelantados?

–Marte es un planeta mucho más antiguo que el tuyo; nosotros ya viajábamos por el cosmos cuando tus antepasados habitaban en cavernas…

–¿Y mi Tierra, cuándo alcanzará un desarrollo semejante?

–Hidrata es un planeta muy joven, sometido aún a transformaciones geológicas. Sus volcanes siguen en erupción y siembran pánico entre ustedes. Así, el hombre y sus demás

seres todavía se encuentran en un periodo evolutivo. Debes saber que el atraso del hombre, tu semejante, consiste en el afán de posesionarse de territorios a los que llama «mi país». Esa fiebre lo conduce a la pasión por el poder. Entonces emplea su inteligencia en inventar artefactos destructores. ¡Y provoca la guerra! ¡Actividad absurda! ¡Qué forma tan lamentable de truncar su efímera y miserable existencia! No, hermano, en Marte no concebimos una vida semejante. Sabemos, por nuestros libros, que este planeta sufrió hace miles de años, épocas parecidas a las de Hidrata, en las que predominaban las divergencias y la destrucción. Pero, venturosamente, las superó orientando sus esfuerzos hacia el logro de la armonía fraternal, sus inteligencias hacia el progreso, hasta poseer el conocimiento científico actual. Sólo a ustedes les es dable deducir el tiempo que les falta para madurar. Tu generación, desdichadamente, es desgraciada: le tocó el experimento atómico y tal vez se lance a la guerra nuclear. Quedaría destruida más de la mitad de Hidrata. No auguramos que puedan salvarse…

–¡Oh, amigos, es horrible! ¡Qué espantosa es la humanidad de la Tierra!

–No, hermano, no te lamentes, ni reniegues. Todo eso que te asusta es irremediable que lo conozca tu mundo. Obedece a una ley de evolución universal, a la que Hidrata no se puede substraer. Pero… no porque haya descubierto el veneno debe apurarlo, sino convertirlo en fruto de paz, de comodidad y progreso.

–¿Cómo?

–Tienen en sus manos los secretos nucleares y si meditan antes del desastre, aplicarán ese descubrimiento en forma beneficiosa; ganarán siglos de progreso espiritual y científico. Se acercarán a nosotros, porque los sabios lograrán avances de todo orden: en los transportes, en la agricultura, en el conocimiento de sus aguas (de las que obtendrán incalculables ganancias) … Prolongarán su existencia y viajarán (al fin) a la Luna, luego hasta nosotros; a Venus… Sabrán que lejos de Hidrata las posibilidades para desarrollar el intelecto y calmar la sed de aventura son enormes. Y seres superiores curarán sus ambiciones territoriales, sus prejuicios raciales, su afición a las armas, en fin, Arturito: ¡Serán hermanos!

Arturo escuchaba conmovido. Preguntó:

–¿Somos los seres más atrasados del universo?

–No, amigo, ni lo pienses. Hay cuerpos celestes que empiezan a vivir, sus seres apenas si mueven sus extraños miembros adaptándose a su rara atmósfera… Otros ya tienen habitantes que se agrupan en familias… Nosotros los ayudamos a evolucionar, y si el medio en que crecen nos enferma, en nuestro Centro Científico ideamos los métodos curativos y los trajes apropiados para llegar a ellos.

–Dígame –dijo Arturo con suma curiosidad–: ¿han estado ustedes en la Tierra?

–Sí.

–¿Cuándo?

–Desde siglos atrás.

–¿Han dejado huellas?

–Lamentablemente, hemos dejado rastros de nuestra visita. Porque tenemos por norma de buena conducta no provocar angustia en los mundos que empiezan a crecer.

Los marcianos-fobianos son, en realidad, figuras ejemplares, padres sustitutos, buenos maestros que le piden a Arturo que regrese a su planeta de origen con el compromiso de estudiar y crecer, de alentar para sí las «cualidades necesarias de los hombres que con su esfuerzo realizan sus ideales» al servicio de la ciencia y la fraternidad de todas las especies. La Tierra (Hidrata) está en peligro de usar la ciencia para autodestruirse y es necesaria la cooperación de los espíritus responsables y disciplinados para evitarlo. La lección es clara: Arturo debe regresar a terminar la secundaria y lo hace con la ayuda de los extraterrestres. Su llegada, sin embargo, sólo lo conduce a enterarse de que un segundo síncope cardiaco ha terminado con la vida de su

abuelo y que éste, al caer sobre sus instrumentos, provocó una explosión descomunal. Ahora, como en un episodio de la *Dimensión desconocida*, agentes del gobierno examinan el lugar y él debe huir, pero con un propósito, con una meta para toda la vida:

Volvió la cabeza y se quedó mirando a la loma, la pira del sacrificio. ¡Qué devastación! Se irguió convulso. Un nuevo sentimiento lo invadía como si su infancia se hubiera consumido en la hecatombe.

Dijo de frente al mar:

–¡Mundo!, soy un soldado de la paz que trae el mensaje de Fobos: la ciencia al servicio de la confraternidad mundial. No más guerras; mundo, despierta de tu inconsciencia. Te hablo en nombre de mi nueva generación. ¡Amigos! –clamó mirando al cielo–. ¡Ayudadnos a crecer!

Arturo quedó en silencio.

Su ropa estaba mojada y no obstante ni siquiera le preocupaba esa incomodidad. Tomó camino hacia la carretera y luego se detuvo en la terracería con el brazo extendido. Pasaban los coches fugazmente. Uno se detuvo y el muchacho subió. Viajaba una familia de tres personas. Los padres adelante y un niño en el asiento posterior. Allí se acomodó Arturo.

El pequeño inició conversación con el recién llegado.

–¿Cómo te llamas?

–Arturo.

–¿De dónde vienes?

–De Marte.

–¿Adónde vas?

–¡A la escuela!

De esta manera, los hermanos Gutiérrez Arias concluyen una obra de ciencia ficción que está a medio camino entre *Yo he estado en Marte* (1958), de Narciso Genovese, y *2035: Emergency Mission to Mars* (1990), la novela de Rodolfo Neri Vela, el primer astronauta mexicano, al que tal vez le tocara leer *El mensaje de Fobos*, ya que, como lo exponen Donnet y Murray, los hermanos Gutiérrez distribuyen esta novela gratuitamente en las escuelas de la Ciudad de México, para difundir entre los jóvenes estudiantes de secundaria el interés por la ciencia espacial, el sueño de volar un día más allá de la fuerza gravitacional terrestre y poder explorar el espacio infinito, los otros mundos, con método, con razón, con certeza. Lamentablemente, ni Arturo ni Irene Gutiérrez Arias regresarán al fértil campo de la ciencia ficción en las décadas siguientes. Pero *El mensaje de Fobos* es una obra típica de los años sesenta mexicanos anteriores a 1968: dinámica, esperanzadora y optimista.

EL MARTE A GOGÓ

Carlos Monsiváis señaló que «antes del 68, lo que llamamos nostálgicamente los sesenta no existían en México; lo que había era un ánimo cultural de cambio y el impulso antinacionalista de vanguardia

de unos cuantos». Entre esos cuantos está Carlos Olvera, nacido en Chihuahua en 1940, radicado desde su niñez en Toluca, en el estado de México, y quien da un giro a la ciencia ficción latinoamericana al unir la ópera espacial con el melodrama a la mexicana en una obra a la vez vanguardista y nacionalista.

En Toluca, a principios de los años sesenta, Carlos Olvera se dedica inicialmente, como Juan José Arreola antes que él, al teatro. Funda el grupo cultural Tun Astral, del cual funge como director. Durante el tiempo que ocupa este cargo pone en escena las obras de Alejandro Jodorowsky (n. 1929) y el grupo de escritores de ciencia ficción que publica la revista *Crononauta* a mediados de los años sesenta.

Hay que recordar aquí el espíritu contestatario, libre y agresivo del teatro de Jodorowsky y compañía, que implica la desacralización de todos los mitos consagrados (religión, patria, familia) y la sacralización de todo lo proveniente de la sociedad de consumo (cómics, cine, televisión), lo que influye sobremanera en la escritura de Olvera. Tampoco hay que olvidar, como el propio Olvera señala, los acontecimientos que determinan aquella época: la guerra de Vietnam, la música *rock*, las teorías comunicacionales de que el medio es el mensaje, la antisolemnidad y la experimentación personal de todo tipo de conductas antiautoritarias, sin excluir, por supuesto, la matanza de Tlatelolco y el movimiento juvenil mundial.

En 1968, Olvera publica su primera y única novela*: Mejicanos en el espacio* (1968), una ópera espacial que, más que seguir el ejemplo de los autores anglosajones de ciencia ficción de moda entonces (Asimov, Bradbury o Clarke), tiene como punto de partida la literatura de José Agustín y Gustavo Sainz, la cual plantea, por medio del uso de anglicismos y caló defeño, de reverencias a la cultura *pop* y de irreverencias a los valores tradicionales, historias de jóvenes desinhibidos desde su propia perspectiva.

En la novela de Olvera, lo que se plantea es un futuro donde la conquista del espacio no es una odisea aséptica, una empresa responsable, sino una competencia avariciosa y despiadada entre gobiernos y corporaciones por igual corruptos y cínicos. En este futuro, los protagonistas mexicanos son unos pícaros dispuestos a todo con tal de obtener ganancias y sobrevivir en el espacio. Sabedores de que en la carrera espacial son unos advenedizos, unos marginados, ponen todas sus cartas sobre la mesa con la audacia de los que sólo poseen su fe en la suerte, en las influencias o en la mordida adecuada.

En cierta manera, como lo explica el protagonista, aunque los

marcianos los miren con malos ojos, es su *mejican way of life* lo que está en juego en esta obra sutilmente paródica en la que todo es objeto de burla: la familia, el sexo, los extranjeros, la autoridad. Políticamente incorrecta, *Mejicanos en el espacio* es una obra a la altura de las novelas de humor espacial de Harry Harrison.

Como periquillos sarnientos, como personajes de Joaquín Fernández de Lizardi, los «mejicanos» en el espacio de Olvera son unos pícaros en pos de nuevas pillerías, en búsqueda incesante de jolgorio y relajo. Olvera ha señalado sus intenciones al escribirla: «No sé a ciencia cierta lo que sea este libro, porque siempre he querido escribir ciencia ficción y aquí sólo se esbozan las circunstancias que pudieran hacerlo aparecer dentro del género». A su novela prefiere crearle un género híbrido para su clasificación al decir que es «algo así como ciencia-cómic-chotis-ficción».

De sus personajes y situaciones, Olvera reconoce que

> estos mexicanos que se escriben con jota son los mismos que se escriben con equis, aunque nada tengan de cruz ni de calvario, porque sus aventuras siempre están coronadas por un triunfo relativo y porque Flash Gordon y compañía no les sirven ni para combustible de sus naves. Son intrépidos y arrojados, audaces y galantes; pero, sobre todo, son de acá.

Es decir, son mexicanos que actúan como tales aunque estén perdidos en el cosmos o sean la carne de cañón de la flota espacial nacional:

> La nave insignia encabezaba majestuosamente la formación. Era un navío chulísimo, esbelto y plateado, que desafiaba la escasa gravedad accionando sus chorros de freno, intermitentemente. Sobre la cola-timón se ostentaba glorioso el gran escudo del águila y la serpiente, flanqueado por las seis estrellas centroamericanas. Qué orgullo hubiera sido servir en la nave insignia, la *Tenochitlan*. Después de ella, aterrizaron las demás en perfecto orden jerárquico: la *Baja California*, la *Isla Tiburón*, la *Zihuatanejo*, la *Potrero del Llano*, la *Encarnación*, la *Relámpago azteca* y, por último, la *Mazatlán* […]. Toda la flota espacial de Centroméjico.
>
> –Abnegados hijos del Anáhuac –comenzó diciendo el almirante en su discurso–: encuéntrome hoy aquí, entre humanos de raza, después de haber surcado el infinito. Me encuentro a miles y miles de kilómetros de la lejana Tierra para, en nombre del pueblo y gobierno de Centroméjico, rendir mi más modesta pleitesía a este grupo de hombres heroicos, que lo han dejado todo para hacer posible que nuestra madre se enriquezca con otro pedacito más de tierra, en esta ocasión perteneciente a este helado confín del Universo…
>
> De buena gana hubiera cerrado mi radio, pero todos lo habrían notado, máxime que yo estaba en el estrado, a muy poca distancia de la tribuna. Los hombres parecían escuchar muy respetuosamente, sentados sobre hileras de cajas, codeándose discretamente de vez en cuando.
>
> –… y la causa de la libertad entre los hombres resplandecerá dentro de cada uno de ustedes. Y sepan que los envidio (¿sií?) cada vez que pienso en sus acciones, porque cada vez que ustedes clavan el zapato o el arado en la superficie de otro planeta, lo hacen, lo hacen apoyados por todos nosotros, los que en tierra sufrimos por ustedes. Les pediré una cosa: que cada vez que respiren el aire comprimido de sus escafandras, recuerden la causa por la que lo hacen, recuerden que la patria espera de cada uno de sus hijos el máximo sacrificio. Hombres:

dense valor recordando a la madre o a la noviecita, y ¿por qué no? a la abnegada esposa. Que cada vez que duerman lo hagan pensando en casa.

Mejicanos en el espacio es novela picaresca, narrativa de la onda, ópera espacial adaptada a los mitos y ritos mexicanos; como si Marte fuera una utopía a la altura de Acapulco, Tijuana o Puerto Vallarta:

En Marte y sus alrededores éramos los mejicanos más conocidos y apreciados. En bares y prostimáticos se nos conocía como los *japi jumpins* (por aquello del arcaico *jumpin' beans*, terminito que no hemos podido desterrar de los diccionarios), pero, de veras, nosotros éramos de los clientes más asiduos, y siempre nos gastábamos la paga en una encerrona de tres y hasta cuatro y cinco días.

Lo cierto es que Olvera logra mezclar la filosofía del ser del mexicano (Octavio Paz y *El laberinto de la soledad*; Jorge Portilla y su *Fenomenología del relajo*) con un escenario de cartón piedra que sirve de decorado a las aventuras de un grupo de astronautas mexicanos que sólo quieren pasarla bien, disfrutando desde «nopalitos y dátiles terrestres hasta arroz y frijoles cultivados en Venus», desde hembras terrestres hasta mujeres marcianas de «larguísimos brazos y grandiosa capacidad para amar».

El sistema solar es el jardín de las delicias y la exploración espacial algo similar a un viaje de diversión a Acapulco. En la novela de Olvera, el futuro no es peor o mejor que el presente que le ha tocado vivir, es sólo un sitio donde conviven consejos maternos e idilios intergalácticos.

Después de *Mejicanos en el espacio*, Carlos Olvera se va a vivir a París, donde en 1988 obtiene el segundo premio en el Certamen de Cuento «Juan Rulfo», con un texto de índole histórica. Para nuestro autor, la ciencia ficción pertenece a su lejana juventud, al baúl de sus extravagancias juveniles.

Para nosotros, sus lectores, *Mejicanos en el espacio* sigue siendo la obra de ciencia ficción que mejor describe el espíritu de la generación de los sesenta: su vigor y desenfado, su carisma y su humor, de ahí su vigencia y su legibilidad, que el paso del tiempo no ha socavado. Una obra maestra que narra de un modo tan conmovedor como hilarante las peripecias y las visiones acomodaticias y maliciosas de un grupo de pícaros siempre dispuestos a pensar lo peor de la humanidad entera. Mexicanos al fin, ¡qué le vamos a hacer!

MARTE Y EL DESAFÍO ESPACIAL

Observar las estrellas, contemplar el firmamento en vivo y en directo. Y aún más: tener el privilegio de ver el mundo, el planeta Tierra, desde el espacio exterior para contemplar su belleza, su unidad, pero también para aceptar que vivimos en un cuerpo estelar frágil y precario, en una mota de polvo en el tapiz del universo. Ése es el sueño de tantos escritores de ciencia ficción: ser astronautas en el espacio exterior, conquistar lo desconocido en la frontera del cosmos. Esos sueños que tuvieron Pedro Castera, Amado Nervo y Narciso Genovese dentro de la ciencia ficción nacional, se cumplen, finalmente, en 1985, gracias a Rodolfo Neri Vela.

Neri Vela, el primer astronauta mexicano, nace en Chilpancingo, Guerrero, en 1952. Pertenece a una generación de mexicanos para la cual la televisión es parte de su cultura y su principal maestra. Además, le toca crecer en plenos años cincuenta y sesenta, cuando la carrera espacial parece haberse convertido en el mayor desafío de la humanidad entera. Este sueño colectivo insufla la imaginación de Neri Vela y lo lleva a estudiar la carrera de Ingeniero Mecánico Electricista en la UNAM, la maestría en Sistemas de Telecomunicación en la Universidad de Essex, y el doctorado en Ingeniería Eléctrica en la Universidad de Birmingham, en el Reino Unido.

En 1983, al finalizar sus estudios en la Universidad George Washington y su trabajo para la empresa Scientific Atlanta, se desempeña como investigador del Instituto de Investigaciones Eléctricas de la UNAM y como docente en la misma institución académica. En ese mismo período colabora en la instalación del Centro de Control Espacial Walter C. Buchanan, y a partir de 1984 participa en la creación del sistema de satélites mexicanos de telecomunicaciones: *Morelos*.

En 1985 gana un arduo concurso de oposición que le permitirá participar en la misión del transbordador espacial *Atlantis* de la NASA y lo convierte en el primer astronauta mexicano. Entre otras acciones, esta misión debía colocar en órbita espacial al satélite *Morelos ii*, el segundo satélite mexicano. Rodolfo Neri Vela pasó siete días en el espacio en noviembre de 1985.

Esta experiencia singular lo lleva a escribir su primer libro no técnico (el primero es *Satélites de comunicaciones*), *El planeta azul* (1986) en que describe su ordalía para llegar a ser el primer representante de México en el espacio exterior. Un año después publica un cuento infantil para explicar su experiencia espacial a los niños mexicanos, *El pequeño astronauta* (1987). Es de reconocer aquí

que Neri Vela se entrenó varios meses antes de salir al espacio, y que en *El planeta azul* (una especie de crónica personal y de manual de divulgación de la ciencia y la tecnología espacial) recuerda no sólo a sus compañeros del *Atlantis,* sino a los astronautas de la siguiente misión espacial: los tripulantes del *Challenger*, quienes dos meses después de la expedición del *Atlantis* murieron, al explotar en pleno vuelo el transbordador espacial en el que viajaban, y hoy son recordados como mártires de la era espacial.

Después de noviembre de 1985 Rodolfo Neri se convierte en una celebridad y participa en conferencias de prensa, programas de televisión y recepciones oficiales. Habrán de pasar varios años antes de que pueda reordenar su vida y regresar a sus investigaciones sobre comunicación vía satélite en la UNAM, sin tener que satisfacer la curiosidad de los periodistas tras cada uno de sus actos. En la actualidad, con el apoyo del Conacyt y otras instancias nacionales e internacionales, continúa sus investigaciones para que México siga a la vanguardia de las comunicaciones en el mundo y participa en el proyecto de la estación espacial Freedom con la colaboración de la Unión Europea, Japón, Canadá y la NASA.

En 1990 publica su segundo libro de ciencia ficción: *2035: Emergency Mission to Mars*, en inglés. Dedicada a un público juvenil interesado en la ciencia de frontera y en la tecnología de punta, esta obra relata las aventuras de Brian, Jimmy y Debbie, tres niños que van a Marte sin supervisión adulta. La historia es sencilla: Debbie, quien después de un intenso entrenamiento se vuelve una astrónoma experta, descubre un nuevo planeta. El comandante Brian pilota la nave espacial y Jimmy es el ingeniero de vuelo que enfrenta todo tipo de reparaciones y contingencias. Entre los tres aventureros del espacio salvan la vida de los habitantes de una estación marciana que necesita con urgencia componentes eléctricos para seguir funcionando.

El propio Neri Vela señala que «Brian es un niño que sueña con visitar las estrellas. Cuando yo era un niño deseaba, como él, ser testigo del paso gigantesco que sería tocar la superficie de otro planeta. Para todos esos niños y niñas, para todos esos jóvenes que todavía tienen el mismo sueño, yo les dedico, con afecto, este libro». Un libro, por cierto, que cuenta con fotografías e ilustraciones de los archivos de la NASA y que expone, en forma plausible, los obstáculos y desafíos de un viaje espacial de tal naturaleza y osadía, sin escatimar el rigor de la ciencia ni la imaginación sensible ante una travesía que requiere conocimientos de física y química, de biología y matemáticas.

Hay que señalar aquí que la narrativa de ficción de nuestro primer astronauta tiene semejanzas con la obra de Irene y Arturo Gutiérrez Arias: *El mensaje de Fobos*, donde el protagonista, un niño mexicano, viaja a la luna de Marte gracias a una nave-cohete ideada por su abuelo. En ambos relatos el objetivo es sensibilizar a los niños ante los retos de la ciencia, ante la aventura que implica la conquista del espacio y de los conocimientos necesarios para llevarla a cabo con éxito y destreza.

2035: Emergency Mission to Mars es una novela corta de ciencia ficción que se publicó en inglés antes que en la lengua materna de su autor. Esta obra indica, por lo mismo, que en la aldea global de nuestros días, a la que los satélites espaciales tanto han contribuido, Rodolfo Neri Vela es nuestro primer explorador, nuestro piloto de prueba: el mejor, el más imaginativo, de nuestros ingenieros de vuelo.

MARTE COMO UTOPÍA NOSTÁLGICA

Pueblos abandonados, carreteras que no llevan a ninguna parte, esqueletos de autos bajo el sol candente. Un paisaje fantasmagórico, una dimensión desconocida que proyecta espejismos. En tal territorio se gesta la escritura de Lauro Paz Luna, nacido en Hermosillo, Sonora, en 1955, y egresado de la carrera de Literaturas Hispánicas en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de Sonora (Unison). Su interés principal, como narrador, es el cuento, género con el que se da a conocer en su estado desde principios de los años ochenta. En 1985 Gerardo Cornejo incluye su cuento «La espera» en la primera antología del cuento contemporáneo de Sonora, titulado *Cuéntame uno*.

Como señala el propio Cornejo en el prólogo de la antología: «El cuento es un género exigente y difícil que funciona con sus propios códigos y la mayoría de éstos no son perceptibles sino con la intuición». Y, en cierta manera, los cuentos de Lauro Paz responden a tal criterio: son textos a la vez exigentes y rigurosos en los que sin embargo no se renuncia a la sensibilidad ni a la imaginación.

En 1990, Lauro Paz reúne sus cuentos de ciencia ficción, escritos a lo largo de casi una década, *Puerta a las estrellas*, a través de los cuales narra la historia de la llegada de los seres humanos a Marte y la seducción, casi mágica, que ejerce el planeta rojo sobre ellos y sus descendientes, así como otros temas paralelos: la destrucción del mundo y el destino de la humanidad en un futuro cercano.

Sin tratar de ocultar su inmensa deuda con las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, Paz Luna, que comparte con el escritor estadounidense su origen provinciano, los avatares de la vida pueblerina, alejada de la civilización pero capaz de soñar un futuro mejor por gracia de la simple y pura imaginación, libre de inhibiciones o prejuicios para mezclar lo real y lo imaginario, lo deseable y lo posible, hasta construir, a la manera de Gabriel García Márquez, una plataforma capaz de alojar el cohete que parta a conquistar las estrellas, aunque sea en el patio de una casa, en el anhelo íntimo de un niño o en el corazón de un hombre que conserva su espíritu de aventura, la fidelidad insobornable a sus quimeras.

Es de notar que Lauro Paz no está solo en esta búsqueda de lo fantástico en su propio estado natal. Otros autores cercanos a su obra, mas no a la ciencia ficción, como René Amao y Luis Enrique García, son representantes de una corriente ajena al realismo tremendista que ha imperado, desde mediados del siglo XX, en la literatura local y nacional. Lo fantástico sobrevive en los resquicios que deja la vida nómada, a salto de mata, de la narrativa norteña, donde lo sobrenatural no pasa de la crónica de espantos o del relato indigenista de los chamanes del desierto.

Por su parte, *Puerta a las estrellas* poco tiene que ver con su más ilustre antecedente, la novela *Yo he estado en Marte* de Narciso Genovese. Si en esta obra, publicada en 1958, Marte aparece como una civilización donde la ética y la tecnología más avanzada se dan la mano, y los marcianos son seres razonables, atentos y saludables, capaces de crear una ciencia para el bien común, la cual ponen sin restricciones al servicio de la humanidad, en el libro de Lauro Paz los marcianos son seres fantasmales, ecos de un pasado glorioso perdido para siempre, ruinas de una civilización que sólo sobrevive en quienes la aman con nostalgia sin haberla siquiera conocido.

Buena parte de los cuentos incluidos en *Puerta a las estrellas* parecen estar escritos con tinta sepia: hay una visión melancólica, romántica, que describe con finura y precisión un mundo ya desaparecido, una realidad que el tiempo ha dejado atrás. Aquí el futuro es un pasado del que apenas quedan recuerdos o vestigios. Descripción arqueológica antes que relato de lo vivo.

Para Lauro Paz, esta puerta al firmamento no es otra que su propia imaginación, pero una imaginación asentada en lo cotidiano, como señala el epígrafe de Ray Bradbury con el que inicia su libro: «La gente llena los porches, charlando sin descanso». La literatura tiene

vocación de fomentar la convivencia comunitaria, es una suerte de sitio de reunión para los solitarios y los marginados. Como otros narradores del norte de México, nuestro autor no se concibe como un cuentista más, sino como un cuentero, como un bardo que deja por escrito los relatos orales de la tribu, las historias diseminadas por el desierto de sus vivencias.

Por eso sus personajes no son grandes héroes, ni seres complejos, ni grandes científicos. Los protagonistas de sus cuentos son gente del pueblo, personas ordinarias en sus actitudes mas no en sus anhelos: niños excéntricos, adultos peculiares y jóvenes vagabundos cuya motivación principal es sentarse a platicar sus culpas y sus cuitas, para así crear nuevos «sueños y días felices». En la literatura de Lauro Paz eso es, precisamente, el paraíso: el diálogo cordial entre amables contertulios, la capacidad de escuchar y ser escuchado mientras ascienden, por los cielos, las naves espaciales que cada quien imagina a su manera.

Marte. Siempre Marte. La metáfora ideal del futuro que nos espera, de la utopía malograda que pudo ser y no será. Una utopía de la nostalgia: no por un planeta sino por un tiempo de juegos y ensoñaciones. El de nuestra propia infancia.

LAS FRONTERAS DE LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA: PRODIGIOS Y RESURRECCIONES

ANTES EL FUTURO ERA OTRA COSA

En nuestra patria, desde que México era la Nueva España, la literatura reclama el viaje visionario que rompe los tabúes del momento, las restricciones de la época, y ante la falta de estímulos intelectuales apuesta por la ciencia y la razón frente a la superstición y las ideas clericales absolutistas, jerárquicas, divinas. En el México del siglo XVIII, a un paso del estallido de la guerra de Independencia, estas nuevas realidades chocan con el sistema colonial establecido, con el orden político y religioso que se atiene a las figuras de autoridad y que recurre a la represión total de la crítica, la duda y el escepticismo. Así, los mexicanos que ponen su espada o su machete al servicio de la independencia nacional, en realidad están defendiendo la realización de la utopía de la libertad de pensamiento y del justo gobierno. Por eso, la ciencia ficción mexicana es hija de la utopía de Tomás Moro y de las ideas de la Ilustración de la Enciclopedia francesa. Y tiene como pioneros a un fraile procesado por el santo oficio, Manuel Antonio de Rivas, a quien se considera el autor pionero de este género en nuestro país con sus *Sizigias y cuadraturas lunares* (1773), que relata un peculiar viaje a la Luna. A la ira de la Santa Inquisición se sumó la censura del periodista José Joaquín Fernández de Lizardi, que, por su parte, promovió la independencia nacional desde el humor utópico.

Para el siglo XIX, la fe en el progreso, leve flama en un mar de supersticiones, se halla cuestionada en varios frentes. En lo político, el México independiente es un caos, una guerra civil inacabable, una serie de desastres financieros e invasiones extranjeras que minan los sueños de grandeza de los mexicanos de aquellos tiempos. En la literatura, el romanticismo imperante supone un retorno a lo fantástico frente lo racional, a las emociones frente los conceptos materialistas de la ciencia. De ahí que la ciencia ficción de entonces se conciba como el producto de una locura capaz de vislumbrar lo que hay más allá de nuestros sentidos, más que como una posibilidad de

imaginar, basándose en conocimientos científicos, las posibilidades reales del viaje espacial o la vida que nos aguarda en los años venideros.

De todas formas, entre finales del siglo XIX y principios del XX, en la república restaurada que pronto asumirá aires de dictadura militar con el general Porfirio Díaz, la ciencia ficción mexicana hace esporádicas apariciones en la escena literaria nacional, sin que su escasez sea motivo para desdeñarla, pues obras de distinta factura, entre relatos, cuentos, ensoñaciones y poemas, dejan una huella perdurable en la literatura mexicana con temas como la exploración del universo y los misterios del espacio exterior, la sociedad que los avances tecnológicos o científicos permiten entrever y la irrupción de movimientos sociales que reivindican los derechos de las minorías oprimidas.

Y ciertamente, el siglo XX mexicano comenzó con la muerte a la vuelta de la esquina, con el camarada Mauser escupiendo el futuro. El propio Amado Nervo, seguido de Francisco L. Urquizo, Martín Luis Guzmán, Eduardo Urzáiz, el doctor Atl y Guillermo Zárraga pasaron por esa ordalía y nos legaron obras donde la violencia se revela como un elemento esencial del porvenir, así como especulaciones filosóficas y toda clase de escritos en que se manifiestan deseos de igualdad y cordura inspirados por las invenciones de la ciencia de su época. De la psicología a la manera romántica del siglo XIX, cuyos inventores trataban de suplantar a Dios, se pasará, en la primera mitad del siglo XX, a la razón que busca soluciones a los problemas sociales inmediatos, al realismo de la ciencia que cree en el milagro modernizador. He aquí, entonces, los autores pioneros de un género que apenas iba adquiriendo un nombre, un contorno estilístico, una definición frente a los avances de la ciencia y la tecnología en un país que buscaba desarrollarse como parte del mundo contemporáneo.

Las ideas de cambio y progreso dan paso a visiones más extremas y radicales durante el transcurso del siglo XX. De ahí que el movimiento revolucionario en su etapa armada (1910-1920) se convierta en el telón de fondo de una ciencia ficción menos etérea y más consciente de las implicaciones políticas de una era donde los nuevos totalitarismos y la democracia siempre en crisis inspiren la reflexión sobre el futuro. Por eso mismo, la literatura de ciencia ficción cuestiona la realidad imperante o simplemente permite escapar de ella: es una apuesta por lo revolucionario sobre lo tradicional.

Ya en novelas como *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*

(1919) de Eduardo Urzáiz Rodríguez, *Mi tío Juan* (1934) de Francisco L. Urquizo, *El réferi cuenta nueve* (1943) y *Palamás, Echevete y yo* (1945) de Diego Cañedo (seudónimo de Guillermo Zárraga) y *Yo he estado en Marte* (1958), podemos constatar que temas como las sociedades utópicas, los viajes por el tiempo, los experimentos científicos, las historias alternativas de nuestro país, conforman una literatura que comienza a desplegar sus alas y que, en ocasiones, incluyen obras que críticos de la talla de Alfonso Reyes reseñan y aplauden por lo que de ellas se puede aprender sobre la condición humana y sobre la sociedad. Se trata de la literatura de una época en que se pasa de la conmoción revolucionaria a la utopía agrarista, del México con aires rurales a la ciudad cosmopolita, de las tradiciones inamovibles a la multitud anónima.

En ese momento de cambios y transformaciones, la ciencia ficción funciona perfectamente como un catalizador de las angustias de una sociedad que evoluciona a marchas forzadas, que se adapta mal que bien a un nuevo mundo feliz donde el futuro aparece en todas partes: en la publicidad de nuevos productos como la televisión, las naves espaciales o los robots; en la propaganda que suponen los proyectos monumentales del régimen de la revolución mexicana, y, sobre todo, como paisaje cotidiano en revistas, cómics, series de televisión y películas que dan por hecho que el progreso es imparable, que el cambio es lo normal, que México encarna la modernidad que avanza hacia un porvenir promisorio.

DE «MEJICANOS EN EL ESPACIO» A UN MEXICANO EN EL ESPACIO (1968-1990)

Para avizorar estas décadas finales del siglo XX y las primeras del nuevo milenio, es necesario recordar cómo surgió la ciencia ficción en nuestro país y cuáles fueron sus temas y propuestas desde la época colonial tardía hasta el año olímpico de 1968, que el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz esperaba que fuese el año en que México se convirtiera en el mejor ejemplo de un país progresista, dinámico, moderno. Y, en cierta forma, este concepto de un mañana prometedor, de una nación destinada aun promisorio futuro social, ayudó a propulsar la ciencia ficción en dos sentidos. Por un lado, la ciencia ficción era un género popular, unido a los cambios de la década de los años sesenta, en la que se liberalizaron las costumbres, se apostó por los jóvenes, se abrieron nuevos horizontes y se

multiplicó la oferta de placeres a través de la música, el cine, la televisión y el cómic.

Y por otro lado, la ciencia ficción, con su parafernalia de ideas prodigiosas sobre contactos con seres extraterrestres, viajes iniciáticos bajo el influjo del ácido lisérgico, transformaciones corporales, cuestionamientos a la autoridad, devino parte de la escena vanguardista gracias a dos creadores sudamericanos afincados en México: el director teatral y cinematográfico Alejandro Jodorowski, y el escritor Rene Rebetez. El primero contribuiría a la ciencia ficción nacional con la publicación de la revista *Crononauta* (1965-1967), donde la fantasía desbordada y la ciencia ficción tuvieron amplia cabida, y el segundo publicaría el libro *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura* (1966), obra pionera en el ámbito hispanoamericano para el estudio y apreciación de esta literatura.

Asimismo, en agosto de 1967, el crítico literario Emmanuel Carballo acudió a la ciudad de Toluca, a la inauguración de una sucursal de la Librería de Cristal. Allí conoció a un grupo de escritores jóvenes, entre ellos al teatrista Carlos Olvera, a quien consideró una especie de genio. Un año más tarde, Carballo se convirtió en el editor de la primera novela de Olvera, *Mejicanos en el espacio*, que cambió el rumbo de la ciencia ficción nacional. En cierta forma, *Mejicanos en el espacio* es la primera novela posmoderna de la literatura mexicana. En ella se mezclan, con absoluto desparpajo, la cultura culta y la cultura de masas, el *Laberinto de la soledad* y el pachuco a la Tin Tan, los dibujos estrambóticos de José Luis Cuevas y los paisajes futuristas del cine de Hollywood, las reivindicaciones revolucionarias del momento y el gozo pop de la música de los Beatles. *Mejicanos en el espacio* no sólo intenta vincular México con la carrera espacial entre las superpotencias, tan en boga entonces, sino que alude a que el futuro nacional será un reflejo del presente *circa* 1968 en sus cursilerías, sueños y apetencias. El propio Emmanuel Carballo, en *Diario público 1966-1968* (2005), le pregunta a Carlos Olvera cómo definiría su ópera prima, a lo que Olvera responde:

> No sé a ciencia cierta lo que sea este libro, porque siempre he querido escribir ciencia-ficción y aquí solamente se esbozan las circunstancias que pudieran hacerlo aparecer dentro del género. Es más bien una especie de anticipación colocada dentro de nuestra particular visión de las cosas, sin discriminar los elementos familiares a nosotros ni descartar de antemano las posibilidades mejicanas de saltar al cosmos. Ultimadamente, ¿por qué no ha de haber una base militar mejicana en Plutón? Por otro lado traté de despojar a ciertas palabras de su natural grotesco. Doy como ejemplo el nombre de una de las naves espaciales mexicanas: la *Consentida*. A primera vista causa risa porque uno imagina una astronave decoradita como nuestros camiones de segunda clase. Pero después de varias páginas estos nombres se aceptan

y se ven como lo más natural del mundo. Así, poco a poco, el lector se acostumbra a llamar al héroe Raúl en vez de Johnny o Paul.

Al final de la entrevista, Olvera definía su labor creativa como una especie de ciencia ficción impregnada del espíritu nacional en su experiencia cósmica. Hoy podemos leer *Mejicanos en el espacio* como una especie de versión espacial de *La tumba* de José Agustín, una oda al ser mexicano en su desastrosa travesía por un cosmos que explota al máximo, que consume en todas sus delicias y placeres. La novela prima de Olvera rompe con las formas y estrategias narrativas de sus antecesores nacionales: no se toma en serio, no quiere más que jugar con los lectores, hacerles guiños de complicidad o incluso provocarlos. La conquista del espacio de los aguerridos astronautas mexicanos es sólo un tema tangencial frente al gusto por la aventura misma y por el lenguaje despreocupado, irónico, adaptado al universo sin dejar de ser mexicano en sus giros, chistes y gracejadas. El futuro es una edad de oro, pero los mexicanos del porvenir son idénticos a los mexicanos de la época de la escritura de la novela de Olvera en su deseo de pasarla bien, de aprovechar todas las ventajas de su combativa juventud. En buena medida, esta novela publicada en el verano de 1968 peca de optimista y poco tiene que ver con las sombras represivas que ya se cernían en todo el país por aquellas fechas y que culminarían con la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese año.

Por eso mismo, en las dos décadas siguientes de los años setenta y ochenta, la ciencia ficción mexicana se prodigaría en obras de crítica social y política al estilo de Manú Dornbierer, Edmundo Domínguez Aragonés, Marcela del Río (n. 1932), Gerardo Cornejo o Paco Ignacio Taibo II (n. 1949), a la vez que varios escritores del *mainstream* literario nacional incursionarían en el género como una manera de mostrar lo que le esperaba a nuestro país, ese México que entraba en un período de turbulencias de todo tipo, incluyendo represiones estudiantiles, guerra de guerrillas, pequeñas aperturas democráticas, golpes a la prensa, crisis económicas, despilfarro y corrupción galopantes, desastres naturales y demás conflictos que jalonearon al sistema político mexicano. Quizás convendría señalar la influencia literaria de la ciencia ficción anglosajona, en particular de la obra del escritor estadounidense Philip K. Dick y de su visión paranoica del mundo como una realidad aparente, que esconde conjuras y complots hechos a espaldas del ciudadano común. La desconfianza ante la autoridad –y, por ende, ante el futuro– se asume como una respuesta

ante un Estado que miente, ante un gobierno que engaña a la población para ocultar sus oscuros intereses. Y por eso los practicantes del género en nuestro país renuncian al optimismo de Carlos Olvera y crean pesadillas del porvenir inspiradas en sus experiencias mexicanas con la autoridad, el Estado o el Gobierno.

En estos años, la ciencia ficción empieza a publicarse sin que necesariamente se difunda como tal en las editoriales: novelas y libros de cuentos como *Argón 18 inicia* (1971) de Edmundo Domínguez Aragonés, *Después de Samarkanda* (1977) y *La grieta y otros cuentos* (1978) de Manú Dornbierer, *Cuentos arcaicos para el año 3000* (1969) y *Proceso a Faubritten* (1976) de Marcela del Río, *Viene la muerte* (1976) de Bernardo Ruiz (n. 1953), *Relatos de la ciudad sin dueño* (1980) de Gabriela Rábago Palafox, *El último Adán* (1985) de Homero Aridjis (n. 1940), *Cerca del fuego* (1986) de José Agustín, *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, *Al norte del milenio* (1989) de Gerardo Cornejo, *Absurdo concursante* (1988) y *Breve eternidad* (1990) de Federico Schaffler (n. 1959), *Puerta a las estrellas* (1990) de Lauro Paz o *Los mejores cuentos de magia, misterio y horror* (1990) de Alfredo Cardona Peña, responden a la necesidad de prevenirnos de los males de la sociedad o de reírse de los mismos. En las obras de esta etapa, la condición humana y el choque con los cambios tecnológicos es una constante, pero también muestran México en tonos cada vez más apocalípticos, es decir, mitológicos, como un mundo donde las ideas apocalípticas de las culturas precortesianas están en el centro de las especulaciones sobre el futuro entre los ciudadanos de a pie que miran desmoronarse su mundo sin renunciar al sentido del humor mexicano.

Al final de este periodo, la ciencia ficción nacional empieza a hacer su aparición a lo largo y ancho del país. Por un lado, el Conacyt plantea, a través de la revista *Ciencia y desarrollo*, el Premio Nacional Puebla de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción y lo hace desde una perspectiva no tanto de ficción sino de divulgación de la ciencia. La primera convocatoria de 1984 tendrá un impacto duradero en este género literario, pero no necesariamente por lo que esperaban sus convocantes: impulsar la ciencia a través de ficciones didácticas, sino porque convergen autores nacionales desperdigados a lo largo y ancho del país. Será una llamada general para que los practicantes de la ciencia ficción salgan de sus respectivas madrigueras y se percaten de que no están solos. Sin este premio, la ciencia ficción, como un género reconocible, no habría tenido oportunidad de salir a la luz pública y al mundo editorial a partir de la última década del siglo XX.

En cuanto a este período conviene recordar que, si éste da inicio en 1968 con la publicación de *Mejicanos en el espacio*, puede decirse que se cierra con la publicación de dos obras de literatura infantil de ciencia ficción, escritas ambas por el mencionado Rodolfo Neri Vela, el primer astronauta mexicano. Tanto *El pequeño astronauta* (1985) como *2035: Emergency Mission to Mars* (1990) sirven de recordatorio del nicho establecido hasta entonces para este género: el de una literatura para niños antes que para adultos, el de una narrativa que divulga los avances de la ciencia antes que una literatura de la imaginación creadora. Todo eso está por cambiar de una manera súbita y definitiva.

«MÁS ALLÁ DE LO IMAGINADO» Y EL «BOOM» DE LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA (1991-2000)

Para principios de la década de los noventa, la ciencia ficción en nuestro país cuenta con más de dos docenas de escritores, cada uno de los cuales cree ser el único exponente de este género en México. Sienten que están trabajando contra el resto de la literatura nacional que sigue considerando el realismo como la principal corriente literaria. Para estos jóvenes autores, nacidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, la ciencia ficción es un ámbito de posibilidades creativas antes que un simple entretenimiento, y les parece que permite realizar una crítica de la realidad y del mundo y proponer otras vías de evolución, de desarrollo, de vida comunitaria.

Así, la ciencia ficción ya no puede limitarse a imitar la ciencia ficción anglosajona, sino que debe constituir una literatura propia, con una visión distintiva, donde el escritor no sea un cantor del progreso sino un perturbador del orden establecido. Bajo el credo punk de «hazlo por ti mismo», los autores que aparecen en esta época se han hecho a su real entender y han leído igual la ciencia ficción extranjera más reciente que la literatura de la onda, el *boom* latinoamericano y el nuevo periodismo. Ya sea en Tamaulipas o en Puebla, en Baja California o en la ciudad de México, en todas partes y gracias a la proliferación de los talleres de creación literaria del INBA, primero, y luego de los institutos culturales de los estados, los escritores de ciencia ficción comienzan a conocerse entre sí, a darse cuenta de que no están solos sino que, al contrario, son legión y tienen el deseo de romper las barreras de sus respectivas localidades. Dos revistas sirven para crear contactos permanentes: *El cuento* (Edmundo Valadés), que

abre las puertas a todos los géneros narrativos, especialmente la fantasía y la ciencia ficción, y *Tierra Adentro* (Víctor Sandoval y Jorge Ruiz Dueñas), que dedica números especiales a la ciencia ficción y al género policiaco.

Es importante tener en cuenta que el *boom* de la ciencia ficción se cuece primero gracias a la convocatoria del premio nacional de Puebla, luego en las pocas revistas que le dan refugio a sus autores, y termina por estallar en la república de las letras con la publicación de dos obras que ponen la ciencia ficción en el centro de sus intereses literarios: en 1991 se publican *La ciencia ficción: literatura y conocimiento*, un extenso ensayo que escribí sobre este género literario en México y el mundo, y *Más allá de lo imaginado*, la primera antología de la ciencia ficción mexicana, que aparece en el recién inaugurado Fondo Editorial Tierra Adentro y tiene una amplia distribución nacional, con lo que da comienzo la apertura editorial para un género que, hasta entonces, había sido la oveja negra de la literatura nacional. Ya Elizabeth Ginway, investigadora estadounidense, en su artículo «La ciencia ficción en Brasil y México: especulaciones preliminares», publicado en la revista *Pórtico* (enero-junio 2013) aseguraba que:

> En el caso de México, la década de los 80 también es importante en la historia de la CF. En 1983 se inicia la tradición de los premios de Puebla y la presencia de Conacyt representan una diferencia de apoyo institucional, a pesar de las dificultades y burocracia. Uno de los autores más premiados de CF, José Luis Zárate, recuerda que su cuento premiado «El viajero» (1987) fue criticado por su lenguaje popular y la falta de un héroe científico. Por eso, caracteriza su victoria como «un triunfo que es a la vez una derrota. Muy CF mexicana de los años ochenta» (*Los viajeros*, 66). Sin embargo, en esa época se revela el interés en el género en el país entero y representa el primer paso a la profesionalización de los escritores. De Zárate tenemos *Xanto, novelucha libre* (1994), una novela original de CF que extrapola de las películas del Santo, y de Trujillo Muñoz, *Espantapájaros* (1999), una narrativa que trata el tema de los alienígenas y otros temas de la frontera en un futuro próximo. Ambos son obras originales de CF, combinando alta calidad y originalidad con una temática mexicana, mostrando la relevancia del género como vehículo para discutir cuestiones culturales y políticas. Durante los 90, Federico Schaffler y Gabriel Trujillo Muñoz empiezan a publicar y actuar como historiadores del género. En Brasil no hay nada parecido ni a los tres volúmenes de cuentos nacionales editados por Federico Schaffler en *Más allá de lo imaginado* (1991 y 1994), ni a los estudios fundamentales de Gabriel Trujillo Muñoz, *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999) y *Biografías del futuro* (2000) que ofrecen un panorama abarcador del género y sus autores. Tampoco hay paralelo para el estudio de Ramón López Castro, *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001), que compara la CF angloamericana y la mexicana en la historia del género, llegando a autores contemporáneos.

Ginway tiene razón: la última década del siglo pasado fue una época prodigiosa en la creación de redes y asociaciones de escritores de ciencia ficción a lo largo y ancho del país. La ciencia ficción mexicana logró la publicación de una decena de antologías, de un

centenar de libros individuales y de una difusión, nacional y mundial, sin precedentes de esta literatura. Buena parte de estos logros se dieron en la frontera norte de México, desde Nuevo Laredo con Federico Schaffler y Guillermo Lavín, creadores de antologías, concursos y revistas tan famosas como *Umbrales* y *A quien corresponda*, hasta la región noroeste con autores como Lauro Paz, yo mismo o Imanol Caneyada (n. 1968), que en 2002 publica su libro de cuentos *Historias de la gaya ciencia ficción*, pasando por Ramón López Castro (n. 1971) y su *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001), pero igualmente las aportaciones abarcan otros rumbos del país, como el círculo Puebla de Ciencia Ficción y Fantasía, donde autores como José Luis Zárate (n. 1966), Libia Brenda Castro (n. 1974), José Luiz Ramírez y Gerardo Horacio Porcayo (n. 1966) promocionan la ciencia ficción. Lo mismo ocurre en Guadalajara con Gabriel Benítez (n. 1969), Laura Michel (n. 1971) y el grupo Laberinto.

Desde todos los puntos de vista, *Más allá de lo imaginado* (en tres tomos publicados entre 1991 y 1994, con 54 autores en total antologados) del tamaulipeco Federico Schaffler da pie al primer *boom* de la ciencia ficción nacional. Por dos motivos: porque reúne a la plana mayor de los autores de ciencia ficción que estaban escribiendo desde la década de los ochenta, como Héctor Chavarría (n. 1950), Mauricio-José Schwarz (n. 1955), Guillermo Lavín (n. 1956), Arturo César Rojas (n. 1955), el propio Schaffler, José Luis Zárate, Gerardo Horacio Porcayo, Gabriela Rábago, José Luis Ramírez, yo mismo, Adriana Rojas, Claudia Argelia, entre decenas de autores más. Y porque se establece como cabeza de playa en de literatura nacional para advertir que ya no se puede menospreciar a la ciencia ficción como una literatura marginal. Yo mismo señalé en su momento lo que significaba esta antología, en alcances y logros, en presencia literaria, para los escritores practicantes de este género literario en nuestro país.

Más allá de lo imaginado abre las esclusas para que la publicación de libros de ciencia ficción pase de lo marginal, de las ediciones de autor, a lo institucional, al reconocimiento literario. Contribuye también a que la ciencia ficción deje de considerarse como una literatura de divulgación de la ciencia y se establezca como un género literario más. Un sentido de comunidad, de pertenencia se filtra por doquier y tiene repercusiones inmediatas y evidentes. Por vez primera los autores de ciencia ficción, que vivían desperdigados por todo México, se reconocen como parte de un gremio que lucha por sacar adelante un género literario que aman y disfrutan como lectores y

creadores. A partir de 1991, las iniciativas se multiplican. En 1992 se establece la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía, entre cuyos miembros fundadores están Federico Schaffler, Mauricio-José Schwarz, Gonzalo Martré (n. 1928), Héctor Chavarría y yo mismo, con lo que el género se transforma en un espacio de convivencia antes que en un paisaje de lobos solitarios.

A esta asociación pronto le seguirán los encuentros, los premios, los debates, las fricciones entre los distintos autores, las presentaciones en sociedad… Pero lo más afortunado fue que editoriales comerciales (Vid, Time, Roca, Lectorum) publicaron libros de este género, al mismo tiempo que los propios escritores establecieron editoriales independientes (Goliardos, Azoth, Llaca) que promovieron sus obras con mayor libertad creativa, sin censuras de ningún tipo. En este sentido, la labor editorial de H. Pascal en la Ciudad de México sirve como punto de referencia para el impulso de obras de terror, fantasía y ciencia ficción más cercanas a la narrativa de William Burroughs que a la típica historia de aventuras espaciales o viajes por el tiempo. A esto hay que añadir la aparición de revistas tradicionales o electrónicas como *Azimov. Ciencia ficción, Esta cosa* y *La langosta se ha posado*, que dan la pelea difundiendo la obra de los narradores nacionales y presentan las novedades de la ciencia ficción mundial, principalmente de origen anglosajón.

Es un momento de apertura en que las nuevas generaciones de escritores mexicanos de ciencia ficción son lectores asiduos de ciberpunk (William Gibson y Bruce Sterling, que señalan la frontera virtual como el nuevo territorio de exploración y al pirata cibernético como el nuevo héroe contracultural), participantes voraces de la cultura de los medios de masas, jugadores compulsivos de videojuegos y, en tiempos más recientes, consumidores de manga japonés, integrantes de las redes sociales y lectores de novelas gráficas. El ciberpunk, como movimiento literario surgido en los años ochenta en los Estados Unidos, es asumido como propio entre los escritores nacionales más jóvenes, los nacidos de 1965 en adelante. Y con la publicación de las antologías *Silicio en la memoria* (1997) y *El hombre de las dos puertas* (2002), ambas compiladas por Gerardo Horacio Porcayo, alcanza su etapa de mayor preponderancia dentro del género en México, al menos para los escritores de ciencia ficción.

Su aceptación se debe, sobre todo, a que el ciberpunk une la estética sombría de la novela negra con la visión del mundo como una red virtual de adictos compulsivos, como orbe tecnológico a la medida

de una generación de narradores que cotidianamente viven conectados a la aldea global. Pero ahora el futuro ya no es una utopía impoluta, con ciudades brillando en el horizonte y sociedad satisfechas de sí mismas, sino un mundo en deterioro, donde nada funciona, empezando por el gobierno, donde los seres humanos luchan con uñas y dientes para sobrevivir. El progreso no es una panacea sino una muerte anunciada de antemano. La tecnología no es una solución sino una red de vigilancia, un experimento corporativo donde todos somos sus cobayas. Y los escritores mexicanos que fueron testigos de las tragedias de los tanques de almacenamiento de gas de San Juanico en 1984, del terremoto de la Ciudad de México de 1985 o de la explosión de gas en Guadalajara en 1992, saben ya que el ciudadano está solo contra un mundo que sólo pretende sacar ganancias de su dolor, de sus pérdidas, de su trabajo.

La década final del siglo xx es un tiempo de *boom* no sólo para la ciencia ficción sino para el resto de los subgéneros narrativos marginados hasta entonces. Junto con la ciencia ficción proliferan las obras de terror, fantasía y del género policial. Y, por lo mismo, en muchas ocasiones los autores de estas obras mezclan géneros y saltan de lo policiaco a lo fantástico, de la ciencia ficción al horror sobrenatural, de las teorías científicas (el universo fractal, el Big Bang, la relatividad cósmica, el principio de incertidumbre, la evolución genética) a las mitologías ancestrales (precortesianas, occidentales, del Lejano Oriente).

Entre los años 1991 y 2000, entre decenas de otras obras de este género, se publica el libro de cuentos *Escenas de la realidad virtual* (1991) de Mauricio-José Schwarz, la novela *La primera calle de la soledad* (1993) de Gerardo Horacio Porcayo, primera novela ciberpunk mexicana; *Que Dios se apiade de todos nosotros* (1993), novela de Ricardo Guzmán Wolffer (n. 1966), una afortunada mezcla de ciencia ficción con investigación policial; la novela *Furia de talentos* (1993) de José Zaidenweber, un estudio de la mente humana y su evolución a futuro; la antología *Sin permiso de Colón: fantasías del quinto centenario* (1994) de Federico Schaffler; la antología *Frontera de espejos rotos* (1994) de Don Webb (n. 1960) y Mauricio-José Schwarz, que reúne cuentos de escritores mexicanos y estadounidenses y cuyo tema es la frontera entre ambos países desde una perspectiva futurista; así como mi novela *Laberinto* (1995), una ópera espacial en clave posmoderna.

Para la segunda mitad de los años noventa hay que mencionar *Más allá no hay nada* (1996), libro de cuentos de Mauricio-José Schwarz,

donde aparecen algunos de los mejores relatos breves de ciencia ficción escritos jamás por un autor mexicano; la novela *La era de los clones* (1997) de Blanca Martínez, con la que hace su debut esta escritora catalano-mexicana, una de las más prolíficas autoras de nuestras letras; mi antología *El futuro en llamas. Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana* (1997), la primera antología histórica de este género, que abarca relatos escritos entre 1773 y la segunda mitad del siglo XX, y que por primera vez pone el énfasis en la obra de autores nacionales como Martín Luis Guzmán, Amado Nervo, Francisco L. Urquizo y José Emilio Pacheco, y se presentan aquellas narraciones que toman temas afines o recursos estilísticos de la ciencia ficción. Dos años más tarde, publiqué *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana*, la primera historia de este género entendido como una aportación a la literatura nacional. En 1998 se publicó *Gente del mundo*, libro de cuentos entrelazados de Alberto Chimal (n. 1970), y mi novela, *Espantapájaros*, y en 1999 se publican *Hyperia*, novela de José Luis Zárate, y *¡¡Bzzzzzzzt!! Ciudad interfase*, libro de cuentos de Bernardo Fernández (n. 1972), que en su conjunto ya auguran los caminos más lúdicos, más literarios, que la ciencia ficción mexicana adoptará a partir del siglo XXI. Y en 2000 yo mismo publico *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, con lo que se cierra la década más prodigiosa de este género en el país.

A la par que el núcleo de escritores de ciencia ficción y fantasía se van acercando al medio literario, en la segunda mitad de la década de los noventa muchos otros escritores mexicanos se aproximan a ciertos temas caros a la ciencia ficción, a ciertos escenarios de este género que les sirven para explorar sus propios intereses como narradores. En grupo podemos inscribir obras como: *La destrucción de todas las cosas* (1992) de Hugo Hiriart, *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina, *La leyenda de los soles* (1993) y *Apocalipsis con figuras* (1997) de Homero Aridjis, *Cielos de la tierra* (1997) de Carmen Boullosa, *Lejos del paraíso* (1997) de Sandro Cohen, *En busca del Klingsor* (1998) de Jorge Volpi y *El dedo de oro* (1998) de Guillermo Sheridan, entre muchas otras novelas de este período. En cierto modo, la ciencia ficción, sus ideas, conceptos, personajes e invenciones, se convierten en tierra fértil para los escritores nacionales. He aquí la consecuencia más evidente de la eclosión de este género en las letras mexicanas: la ciencia ficción deja de ser considerada como una impostura, como una copia más de otras literaturas y adquiere la categoría de territorio literario, de creación sin más.

LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA DEL SIGLO XXI O EL FUTURO NO ES COMO SOLÍA SER

En las primeras décadas del siglo XXI, la ciencia ficción nacional tuvo retrocesos y avances por igual. En comparación con la década final del siglo XX, las editoriales comerciales poco han atendido la producción de este género y los grupos literarios existentes (Puebla, Nuevo Laredo, Guadalajara) han desaparecido o se han mudado a las redes sociales. Lo gremial ha dado paso a la atomización de los proyectos, a la preeminencia de los talentos individuales sobre los grupos y los colectivos. A su vez, internet ha sido el espacio mediático donde la ciencia ficción se expone ahora al interés del público mexicano. Como ejemplo baste el portal *sfm.mx*, coordinado por José Luis Ramírez, que informa de las novedades y noticias en la ciencia ficción mexicana: comenta aspectos literarios, anuncia próximas ediciones o adaptaciones cinematográficas, etcétera.

Como se ve, no todas son malas noticias. Habría que señalar la llegada de un promotor tan entusiasta como Miguel Ángel Fernández Delgado con sus investigaciones pioneras sobre los precursores y primeros practicantes de este género en México y su antología *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana* (2001), donde se establece tanto el contexto histórico y social de la aparición de esta literatura en nuestro medio como los personajes principales que la han cultivado y las circunstancias, casi siempre adversas, en que la ciencia ficción se ha ido desarrollando. Es importante destacar que, como historiador de este género, Fernández Delgado lo ha promovido en revistas como *The New York Review of Science Fiction* (Estados Unidos), *Artifex* (España) o *Complot* (México), dando conferencias en el país y en el extranjero, formando parte de asociaciones internacionales de ciencia ficción, como The Science Fiction Fundation y The International Association for the Fantastic in the Arts. Infatigable, riguroso, siempre al día, Miguel Ángel Fernández es hoy el erudito principal de esta literatura en nuestro país.

Desde el 2001 hasta hoy, escritores jóvenes y veteranos han mostrado nuevos proyectos por realizar o ya realizados; Bernardo Fernández es quien más se ha prodigado en estos años con libros como *El llanto de los niños muertos* (2004), *Gel azul* (2006), *Vacaciones en Marte* (2009) y *Soy el robot* (2010). Recordemos aquí que Bef, como se le conoce en el medio cultural, es no sólo narrador incansable sino

creador de cómics. Aúna la imaginación literaria y la novela gráfica en libros tanto para niños como para adultos. Tal vez su mejor obra en su trabajo de historietista sea *Pulpo cómics* (2004), su antología de cómics de ciencia ficción basados en historias personales o en relatos de autores nacionales.

Otro autor que comienza a destacar como narrador y promotor es Pepe Rojo (n. 1968), quien se embarca, con el apoyo de la Facultad de Humanidades de la UABC y del Centro Cultural Tijuana, en la publicación de una docena de *Minibuks* de la colección Ciencia Ficción Hecha en México (2010-2011). Por su parte, Bernardo Fernández, quien colabora en las ilustraciones de las portadas de los *Minibuks* de Rojo, presenta su antología *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, que vuelve a situar este género literario como parte imprescindible de la literatura nacional de las últimas décadas. La recopilación de Bernardo Fernández demuestra las aportaciones de este género a la cuentística latinoamericana de 1985 en adelante. Asimismo, *Los viajeros* incluye cuentos de autores como F.G. Haghenbeck, Antonio Malpica, Ignacio Padilla, Pepe Rojo, Karen Chacek, Rodolfo J.M., Gabriela Damián Miravete, Mauricio-José Schwarz, yo mismo, Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate, Cecilia Eudave, Alberto Chimal, Gerardo Sifuentes, Édgar Omar Avilés y Orlando Guzmán, y es la prueba de que la ciencia ficción nacional goza de mayor salud en el relato corto antes que en las novelas de largo aliento.

El siglo XXI también es testigo de la publicación de *La ciencia ficción en México* (2004) de Gonzalo Martre, estudio exhaustivo sobre la ciencia ficción mexicana. En la primera década de este siglo, varios autores mexicanos de este género son mencionados o estudiados en enciclopedias y diccionarios extranjeros. Entre ellos están *The Encyclopedia of Science Fiction* (edición en línea desde el año 2011) de Peter Nicholls, John Clute y David Langford, y *Latin American Science Fiction Writers:an A-to-Z Guide* (2004) de Darrell B. Lockhart. Este último diccionario incluye entradas elaboradas por Miguel Ángel Fernández, yo mismo, Andrea Bell y el propio Lockhart, de Manuel Antonio Rivas, Pedro Castera, Amado Nervo, José Zaidenweber, Mauricio-José Schwarz, Federico Schaffler, Gerardo Cornejo, Alfredo Cardona Peña, Ricardo Guzmán Wolffer, Gonzalo Martré, Carlos Olvera, Lauro Paz, Gerardo Horacio Porcayo, Irving Roffé, Marcela del Río, Manú Dornbierer, Arturo César Rojas, Hugo Hiriart, Bernardo Fernández y Pepe Rojo, entre otros.

LA CIENCIA FICCIÓN FRONTERIZA

La ciencia ficción mexicana es un género con gran capacidad de recuperación y resistencia. Hay años y décadas en que puede esfumarse, desaparecer por completo del horizonte de la república de las letras nacionales, para luego, de improviso, resurgir de sus propias cenizas donde menos se le espera o cuando ya había sido certificada como desaparecida para siempre por la crítica literaria. Resucitar es el mejor atributo y la mayor fortaleza de la ciencia ficción mexicana, su mejor atributo, su mayor fortaleza. En *Cosmos latinos. An Anthology of Science Fiction Latin American and Spain* (2003), editada por Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán, se reconoce que el futuro de la ciencia ficción en Latinoamérica «luce prometedor. Una nueva era ha dado a luz muchos jóvenes escritores de talento, hombres y mujeres [...] que escriben con originalidad, estilo y conocimiento». Pero este futuro tan esperanzador, al menos en el noroeste de México, ya tiene un pasado considerable. Tal vez la pieza más antigua de este rompecabezas sea el cuento «El buque negro», publicado en el libro póstumo de José María Barrios de los Ríos, *El país de las perlas y cuentos californios* (1908). «El buque negro» fue escrito a fines del siglo XIX en La Paz, Baja California, cuando Barrios de los Ríos trabajaba en los juzgados de aquel puerto y disfrutaba recolectando historias legendarias del mar de Cortés. Este cuento, situado en 1716 en la misión de Loreto, relata la aparición de un barco enigmático, una «grandiosa mole, redonda como el dorso de la ballena [...] carecía de arboladura y velamen. Por las lucanas o los ventanillos salía un fulgor verdoso y vivísimo. Su color o pintura era negra, sin brillo alguno». De esa embarcación revolucionaria, tanto por el diseño como por el sistema de propulsión, baja don Veremundo de la Garza y Contreras, un aristócrata español, mezcla del doctor Fausto y el capitán Nemo, que trastoca los planes de los misioneros jesuitas de la parte sur de Baja California con sus prodigios científicos y sus riquezas inexplicables.

A José María Barrios de los Ríos le seguiría, exactamente medio siglo más tarde, un autor venido también del otro lado del Atlántico: Narciso Genovese, un novelista italiano que radica en Baja California a mediados de los años cincuenta del siglo XX, primero dedicado a la encuadernación de libros y después al periodismo de divulgación científica en los periódicos de la época. Como ya hemos visto, en 1958 escribe su novela *Yo he estado en Marte*, que le convierte en un autor

célebre en América y Europa. Pero Genovese volvió a escribir una obra de ciencia ficción en 1970; *La nueva aurora*, sobre el tema de la inmortalidad. Don Narciso muere a principios de los años ochenta, cuando una nueva generación de narradores bajacalifornianos y sonorenses, como Jesús Guerra, Daniel Gómez Nieves, Gerardo Cornejo y Lauro Paz, comienza a incursionar en este género literario con nuevas herramientas estilísticas y conceptuales. En julio de 1988, en el transcurso del Encuentro de Literatura de las Fronteras en el Centro cultural Tijuana, Sergio Gómez Montero señaló que la frontera es un «lugar de encuentros y desencuentros; de manifestación de tendencias vanguardistas […] un verdadero laboratorio (donde) la literatura se recicla de manera incesante».

Allí mismo, Jesús Guerra presentó su ponencia «La narrativa del futuro y las fronteras», donde expuso la situación de la ciencia ficción en nuestro país tanto a nivel nacional como regional. Para Guerra, el problema principal que enfrenta este género en México es que «como lectura, ya se le reconoce, gracias a un proceso que llevó décadas, su valor literario. Pero en lo que respecta a escribirla, ¿por qué se rechaza manejar algo que se considera bueno, excelente incluso, siempre y cuando sea de autores extranjeros?». Guerra invita a ver la ciencia ficción como una ventana de posibilidades creativas antes que como simple entretenimiento, y considera que se trata de un género que permite llevar a cabo «una crítica incisiva, hecha con la mayor objetividad, sobre los temas más diversos: la religión, la política, las costumbres, los prejuicios. La ciencia ficción no consiste sólo en viajes en el tiempo y/o el espacio. Utiliza la ciencia, sus descubrimientos y avances, y los aplica al factor humano, a la situación humana».

Para Jesús Guerra, la ciencia ficción fronteriza ya no puede ser una imitación de la ciencia ficción anglosajona, sino una literatura propia, con una visión distintiva, donde el escritor sea no un «un soñador apartado de la realidad, sino inmerso totalmente en ella», una especie de profeta situado en una zona privilegiada para contemplar los cambios por venir, las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales «en una época de comunicación global, en la cual las culturas influyen unas sobre otras al mismo tiempo, recibiendo influencias, pero ejerciendo otras a la vez». Por eso, el escritor fronterizo está ubicado en una plataforma de lujo para ver la sociedad en que vivimos y el destino –o los destinos– que nos esperan: «Además, la ciencia ficción nos permite explorar cómo serán las fronteras del futuro. O si queremos fronteras. Y en este punto, la

ciencia ficción es de una importancia especial: porque como narrativa del futuro, desborda las fronteras, lleva al ser humano a superarlas, y de ese modo a su mayor crecimiento y desarrollo».

Lo que Guerra planteaba en 1988 era hacer de la frontera un trampolín creativo hacia otros mundos; en cierta forma esto ya lo habían hecho o estaban por hacerlo autores como Daniel Gómez y el propio Guerra en la antología de narradores bajacalifornianos *Fuera del cardumen* (1982), así como Gerardo Cornejo y Lauro Paz, ambos autores sonorenses, en la novela *Al norte del milenio* (1989) y en el libro de cuentos *Puerta a las estrellas* (1990), respectivamente, donde nuestros vecinos del norte y el desierto como paisaje extraterrestre desempeñaban papeles escenográficos a la hora de pensar la frontera. En 1991, yo mismo publiqué *La ciencia ficción: literatura y conocimiento*, un extenso ensayo sobre este género literario, y *Miríada*, un libro de cuentos.

Los años noventa, la última década del siglo pasado, fueron una época prodigiosa en la creación de redes y asociaciones de escritores de ciencia ficción a lo largo y ancho del país. La ciencia ficción mexicana logró la publicación de una decena de antologías, de un centenar de libros individuales y la difusión, nacional y mundial, sin precedentes de esta literatura. Hay que reconocer aquí que la ciencia ficción mexicana actual comienza en 1984, cuando se crea el Premio Puebla de cuentos de ciencia ficción, y se afianza en 1991, cuando Federico Schaffler publica el primero de los tres tomos de su antología *Más allá de lo imaginado*, que dará a conocer a una nueva generación de escritores mexicanos de ciencia ficción, entre los que se encuentran Guillermo Farber, José Luis Velarde, Mauricio-José Schwarz, Gerardo Horacio Porcayo, Arturo César Rojas, Guillermo Lavín, José Luis Ramírez, José Luis Zárate, Irving Roffé y yo mismo.

Buena parte de estos logros se dieron en la frontera norte de México, desde Nuevo Laredo, con Federico Schaffler y Guillermo Lavín, creadores de antologías, concursos y revistas tan famosas como *Umbrales* y *A quien corresponda*, hasta la región noroeste, con autores como Lauro Paz, Imanol Caneyada, que en 2002 publica su libro de cuentos *Historias de la gaya ciencia ficción*, pasando por Ramón López Castro y su *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001).

En la primera década del siglo XXI, un promotor tan entusiasta como Miguel Ángel Fernández, con sus investigaciones pioneras sobre los precursores y primeros practicantes de este género en México y su antología *Visiones periféricas* (2001), y yo mismo con la antología *El*

futuro en llamas. Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana (1997) y las historias del género *Los confines. Crónica de la ciencia ficción en México* (1999) y *Biografías del futuro* (2000), buscamos establecer tanto el contexto histórico y social de su aparición como los personajes principales que lo han cultivado y las circunstancias, casi siempre adversas, en que la ciencia ficción se ha ido desarrollando *south of the border*.

Como señalan Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown en la introducción del libro *Latin American Sience Fiction: Theory and Practice* (2012): «Las antologías de relatos de ciencia ficción han sido fundamentales para legitimar este género y a la vez para promover la diseminación de la ciencia ficción como literatura» tanto en Latinoamérica en general como en México en particular.

Por su parte, la escritora mexicana afincada en Canadá, Silvia Moreno-García, en el número de noviembre de 2010 de la revista *Strange Horizons*, publica un ensayo titulado «Terra Incógnita: a Brief History of Mexican Science Fiction», difundiendo los logros del género en nuestro país para que el público anglosajón sepa que la ciencia ficción no es exclusiva de su literatura. Al mismo tiempo, yo publiqué *Trenes perdidos en la niebla*, un relato alternativo de la historia de México y el mundo, con viajes en el tiempo incluidos. A ellos se suma Julio O. Manzo, un escritor sudcaliforniano, con su libro de cuentos *Eritroficción*, libro ganador del premio estatal de cuento Ciudad de La Paz 2009, una obra que, como señala Ramón Cuéllar en la contraportada, está destinada «a quienes buscan emociones extraordinarias, llevándonos por paisajes desconocidos, pero uniéndolos con el presente y nuestra realidad cada vez más insólita».

A esto hay que añadir que, entre el 28 de abril y el primero de mayo de 2011, Pepe Rojo y su banda de piratas ciberpunks, alumnos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California y promotores culturales del Cecut, hicieron del Puente México y del edificio abandonado de la vieja Secretaría de Relaciones Exteriores en Tijuana, a unos metros de la línea internacional, su campo de juegos verbales y experimentos en línea. El propósito de este encuentro, titulado Lecturas de Cruce, era doble: por un lado celebrar un encuentro literario con la participación de escritores mexicanos y estadounidenses que leerían el mundo de ciencia ficción en que hoy vivimos, y por otro repartir, de forma gratuita, los 9000 ejemplares de la reedición de los *Minibuks* entre las personas que pasaban la línea. El objetivo era hacer una especie de lectura sobre la

situación de la ciencia ficción como género literario capaz de cambiar nuestra percepción de la realidad y ofrecer los relatos paradigmáticos de la misma a los potenciales lectores que eran, en buena medida, personajes de un mundo en cruce permanente entre México y los Estados Unidos, entre un país en llamas y un imperio hipertrofiado, entre una cultura ancestral y un espejismo de consumo masivo. Era, pues, el sitio idóneo para atestiguar cuán virtual o real era la frontera como escenario del futuro desde la óptica de nuestro presente, ya de por sí inestable e incierto.

El encuentro supuso un diálogo que pasó de las mesas redondas, las traducciones simultáneas y los discursos teóricos a las conversaciones entre escritores tanto en el lugar fronterizo del encuentro como en otros sitios de convivencia menos doctos y solemnes. Lecturas de Cruce fue, en todo caso, la suma generosa de lo académico, lo visual, lo creativo y lo amistoso en un solo acto. Es necesario precisar aquí que este diálogo abarcó a escritores e investigadores tan disímiles y tan cercanos como Chris N. Brown, Gerardo Horacio Porcayo, Miguel Angel Fernández, Bruce Sterling, Elizabeth Ginway, Francisco Hinojosa, Bernardo Fernández y Pepe Rojo. Así, mientras el mundo discutía una boda real y la ejecución sumaria del terrorista más buscado del mundo, los escritores de ciencia ficción hablaban de tiempos traslapados, de fronteras fluidas, de apertura al mundo en sus diferentes tradiciones y costumbres, del entorno natural y urbano como fuente de utopías y distopías, de contribuir a la lectura desde el espacio de cruce más intenso (la línea fronteriza), de que los anuncios electrónicos que rodeaban las presentaciones eran, en sí, un recordatorio de que el cosmos ciberpunk era el orbe cotidiano en que hoy vivimos, trabajamos y soñamos.

No es fácil comparar el estado de la ciencia ficción mexicana de tres décadas atrás, cuando, como he señalado ya, cada autor de este género se creía el único escritor existente en el país, con la situación actual, en que los creadores nacionales de esta literatura conviven con autores mundialmente reconocidos sin distancias ni jerarquías. El encuentro Lecturas de Cruce ha hecho posible que veamos los logros obtenidos a la fecha y los desafíos que nos esperan a la vuelta del porvenir. En cierto modo, ser escritor mexicano de ciencia ficción cada vez consiste menos en presentarse en sociedad como un mutante o un alienígena y cada vez es más un acto de creación como cualquier otro, un aceptarse como escritor sin adjetivos, como creador a secas. ¿Qué evidencia un encuentro como Lecturas de Cruce de la ciencia

ficción que se hace en nuestros días? Que este género literario es nuestro nuevo costumbrismo, nuestro realismo en marcha en plena era tecnológica: como red social, como pantalla reluciente encendida en cada uno de nosotros, como mundo personal hecho de la suma de todos sus participantes. Una literatura hija de lo fortuito, madre de lo extremo, hermana de lo sorpresivo. Una literatura sin fronteras, abierta a su propia creatividad, gozosa en su infinita travesía.

Por otra parte, varios fueron los resultados de este encuentro. Mencionaré tres antologías que nacieron de Lecturas de Cruce: *Three Messages and a Warning: Contemporary Short Stories of the Fantastic* (2012), selección de autores mexicanos hecha por Chris N. Brown; *25 minutos en el futuro. Nueva ciencia ficción norteamericana* (2013), selección hecha por Bernardo Fernández y Pepe Rojo, y mi *Futuros por cruzar. Cuentos de ciencia ficción sobre la frontera México-Estados Unidos* (2014). En las tres compilaciones mantienen un estrecho diálogo autores de ambos lados de la frontera, así como dos literaturas que, a pesar de sus asimetrías, se refuerzan y consolidan mutuamente.

Por eso creo que un libro como *La palabra de Dios* (2012) resume no sólo las rutas, senderos, exploraciones y descubrimientos de su autor, Guillermo Lavín, sino que es un muestrario, por demás intenso, profundo e interesante de los hallazgos narrativos y temáticos de toda una generación que ha ejercido, en las últimas tres décadas, el don de la fantasía y la especulación sobre el futuro que ya está aquí, con nosotros, asediándonos con sus artilugios y artificios. En todo caso, es la respuesta a lo que pidiera Jesús Guerra: una obra que desborde las fronteras, que nos haga cruzarlas hacia el más allá. La antología de cuentos de Lavín es, por ello, un viaje que a todos nos incumbe, que a todos nos invita a reflexionar, una iluminación gozosa y un juego para nuestros días de caos e incertidumbre.

Al leer estas narraciones, resulta imposible ignorar su impronta fronteriza, su meditación sobre lo nativo y lo extranjero, su oscilación entre la cultura del residente y la del viajero de paso, su fascinación por la vida como normalidad y la vida al filo de lo maravilloso. Es importante señalar que en la obra de Guillermo Lavín siempre están presentes, bajo la superficie de la historia narrada, las preguntas fundamentales, atemporales, que todos nos hacemos sobre nuestra presencia en el universo. Lo que Lavín susurra incesantemente es: ¿qué hacemos aquí?, ¿de dónde venimos y adónde vamos?, ¿cuál es el destino de la humanidad?, ¿qué significa ser humano?, ¿qué nos depara el cosmos del que apenas somos una partícula?

Por años, cuento tras cuento, personaje tras personaje, Guillermo Lavín ha sido un hombre al borde del abismo, un constructor de aventuras, porvenires y travesías por el tiempo y el espacio. Un metafísico borgeano que escribe, relato a relato, lo que podríamos llamar una guía de perplejidades, de asombros y quimeras, de mundos virtuales y tierras de la memoria. Y nuestro autor no ha sido un viajero cualquiera sino uno que siempre ha mantenido las historias que inventa no como simples experimentos de física o biología, de qué pasaría si… ¡No! Lavín es un narrador al que le interesa –nada más y nada menos– la aventura humana que se da corazón adentro, en ese entramado de emociones y sentimientos, de añoranzas y nostalgias, de pérdidas y fracasos que nos definen y nos hacen vivir el mundo como una experiencia de voluntad y resistencia. La ciencia ficción de Guillermo Lavín, la que sus relatos atesoran con ternura y dolor, la que palpita en su centro creativo, es un género que a nosotros, sus lectores, nos instala frente al espejo de nuestras propias imperfecciones, de nuestras propias derrotas, pero que, a la vez, no acepta la muerte de la utopía, la caída de los sueños que nos mantienen vivos.

En buena medida, un libro como éste, en el que Lavín ha puesto su magia y sus conjuros para contarnos las posibilidades del futuro y los laberintos de la humanidad, funciona como una misma narración, como una sola búsqueda del vellocino de oro de la imaginación que ha soltado las amarras. Para Lavín como para los escritores mexicanos de ciencia ficción y fantasía, para esos autores fronterizos que desde la periferia de México han mantenido la bandera de estos géneros en alto, se puede afirmar que si algo da validez a estos géneros es que su esencia narrativa es el conflicto humano, el enfrentamiento con lo desconocido. Esas partes de nuestro mapa mental donde aún hay dragones aguardando para devorarnos. Esos sitios de nuestra conciencia donde el futuro es el pasado que vuelve con una vieja sabiduría, con una nueva certidumbre.

Por eso la ciencia ficción, lo mismo que la narrativa policiaca, se implanta tan bien en el espacio fronterizo: la frontera es una zona franca, un territorio poroso por donde todo –ideas, personas, productos– se cuela sin dejar más rastro que las leyendas de su cruce, que la memoria colectiva de sus respectivos espejismos. En la frontera todo lo sólido se desvanece en el aire y todo lo que parece permanente se disuelve en la fugacidad de lo intangible. Vivir la frontera, escribir sobre la frontera del cosmos desde la frontera misma, es aceptar que

ésta es una *twilight zone*, una dimensión desconocida, ese laberinto donde todo puede pasar, incluso la realidad más siniestra o resplandeciente. Y esa experiencia fronteriza se cuela entre las fisuras de los universos que Guillermo Lavín hace suyos, en los intersticios entre el presente, el pasado y el futuro que habitan sus protagonistas. En esa frontera que va más allá de lo geográfico y se muestra como un escenario donde el viejo conflicto entre el individuo y el poder, entre lo comunitario y lo autoritario, entre el saber científico y la superstición, entre la realidad y la leyenda, entre lo humano y lo no humano siguen siendo batallas inconclusas, duelos a muerte, situaciones cuyos horrores y maravillas no tienen fin.

Por ello la fuerza de la ciencia ficción fronteriza es su doble acepción de literatura y frontera, de vidas al borde de otro mundo, de existencias compartidas en una zona brumosa donde todo puede suceder y donde todo termina por ser cosa cotidiana, costumbre asumida frente a un mundo de cambios acelerados, frente a una visión de paso. La frontera es entonces una estación de tránsito hacia otros confines, hacia nuevas maneras de ser y comportarse, de pensar y sentir, de mutar y transformarse. Ése es el legado de los escritores de ciencia ficción de esta región del país. Ésa es la herencia que dejan a las nuevas generaciones por venir: la aventura del cruce incesante, la travesía imparable por contar lo que vendrá sin olvidar lo que ha sido. Pasado y futuro en un interminable bucle narrativo, en un presente donde nada de lo humano y de lo tecnológico nos es ajeno.

La importancia de la ciencia ficción mexicana y de la ciencia ficción fronteriza del norte mexicano puede comprenderse mejor fuera de la tradicional, centralista república de las letras nacionales, tan poco interesada en géneros literarios como el horror, la fantasía y la literatura de anticipación, a menos, claro, que quienes los presenten al público sean escritores reconocidos. Esta falta de atención crítica y de prestigio artístico a un género que cuenta con aproximadamente doscientos cincuenta años de historia en nuestro país, ha llevado a que sean estudiosos extranjeros, desde Darrell B. Lockhart hasta Samuel Manickam, pasando por investigadores como Anaïs Fabriol, Diana Palaversich, Blanca Martínez, Juanma Santiago, Paul Fallon y Elizabeth Ganway, los que le han asignado un lugar prominente a esta literatura en los Estados Unidos, Australia y Europa.

Tampoco al investigador John Clute le pasó desapercibida la ciencia ficción mexicana y con el apoyo de Miguel Ángel Fernández se dio a la tarea de sacar, en 1999 y en 2011, nuevas ediciones de *The*

Encyclopedia of Science Fiction con entradas sobre la ciencia ficción mexicana, incluyendo fichas biográficas de sus principales autores. Esto evidencia que este género literario ya cuenta con un reconocimiento internacional mientras que en México aún hay quienes le escatiman méritos, logros y hallazgos creativos en el campo de la literatura. Y a pesar de todos estos obstáculos internos, la ciencia ficción mexicana sigue ganando batallas en el campo que importa: el de sus lectores, el de un público que crece y se multiplica sin cesar.

A esta lista habría que añadir el mencionado ensayo de Silvia Moreno-García, «Terra Incógnita: a Brief History of Mexican Science Fiction», mi libro *Trenes perdidos en la niebla* y *Eritroficción* de Julio O. Manzo. La ciencia ficción de este último es un mundo desquiciado donde se han perdido las fronteras entre la realidad y lo virtual, entre la cordura y la locura, entre clones y extraterrestres, entre códices prehispánicos y charlas de internet. En la obra de Manzo todo es posible: esperanzas y pesadillas por igual. *Eritroficción* es una serie de sátiras acerca de nuestros miedos más recónditos, de nuestras obsesiones más ridículas, en la era del iPad y el Facebook. Pero además es un aviso, un buen aviso, de que la ciencia ficción mexicana sigue viva y escribiéndose a lo largo y ancho del país. Desde La Paz, Baja California Sur, Julio O. Manzo nos dice de frente, sin tapujos, lo que sabe del futuro: *perhaps, perhaps, perhaps*. Que, a fin de cuentas, es lo que todos sabemos de nuestro aquí y ahora: presunciones, especulaciones, paranoias y pánico colectivo. El mundo feliz de un México para el que cualquier futuro, incluso el más apocalíptico, es mejor que la desesperante actualidad.

Pero tal vez lo más decisivo sea que la ciencia ficción mexicana ha adquirido un reconocimiento mundial en los últimos años. Ya es considerada tan importante como la que se escribe en Brasil o Argentina. Tanto en el ya mencionado *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, como en *Vintage Visions. Essays on Early Science Fiction* (Wesleyan University Press, 2014), editado por Arthur B. Evans, podemos percatarnos de que investigadores de muchas partes del mundo estudian la ciencia ficción latinoamericana en general y a la ciencia ficción mexicana en particular con el objeto de analizar un corpus de obras y autores que los sorprenden por su imaginación y porque imaginan futuros distintos a los que se figuran los autores anglosajones de ciencia ficción. Todos estos estudiosos coinciden en señalar que, hoy en día, la ciencia ficción es un género literario globalizado, que crece en la periferia con fuerza y creando sus propios

caminos temáticos, estilísticos y expresivos.

No es extraño que un estudioso de la ciencia ficción como el estadounidense Samuel Manickam, diga en su ensayo sobre la obra de Hugo Hiriart (*Pórtico* #2, octubre-diciembre 2012) que «los mejores y más interesantes productores de la ciencia ficción en México, tanto del pasado como del presente, se parecen en un aspecto fundamental a los grandes de la literatura nacional, desde José Joaquín Fernández de Lizardi hasta Elena Poniatowska y muchos otros contemporáneos: emplean su vasta imaginación en escribir obras literarias en las que subyace una conciencia social al tomar en cuenta la realidad de la historia y de la cultura de la sociedad mexicana». Y emplean su imaginación creadora, su indagación de los males de México, para «expresar de manera sincera sus preocupaciones y sus advertencias sobre la situación actual en su país». Sin duda, este género ya se aclimató al carácter y temperamento del México del siglo XXI.

De ahí que se pueda inferir que el futuro literario le pertenece a la ciencia ficción en nuestro país y, en especial, a la ciencia ficción que se produce en la frontera norte de México. Un futuro hecho de obras visionarias, de textos originales en sus planteamientos, de tramas que avanzan al ritmo de ese porvenir que edificamos desde nuestro aquí y nuestro ahora. Un tiempo que es todos los tiempos. Un universo que se expande en todas las direcciones creativas. Un cosmos que rompe fronteras para seguir siendo frontera. Infinito. Ilimitado. Siempre renovándose a sí mismo.

UNA UTOPÍA LLAMADA MÉXICO

A estas alturas, incluso un crítico tan poco afecto a la ciencia ficción como el estadounidense Harold Bloom incluye en su *Canon occidental* las novelas de autores como George Orwell o Ursula K. Le Guin. De modo que la ciencia ficción ya no es un género narrativo menor, desdeñado por la república de las letras. Y en el caso de las letras nacionales, la ciencia ficción se encuentra hoy en día en un franco proceso de normalización literaria. Ya no se la menosprecia o denigra y ahora debe responder, con calidad literaria, con temas y lenguajes, a su presencia indiscutible en el vasto campo de la literatura mexicana. Si le quedan batallas por librar son las mismas que al resto de nuestra literatura: funcionar como un espejo imaginario de las duras realidades que confrontamos como sociedad y servir como un vehículo de conocimientos y experiencias estéticas y visionarias.

Finalmente, teniendo en cuenta lo que la ciencia ficción ha aportado a la literatura nacional, de 1968 a la actualidad, podemos señalar que si algo ha tenido siempre la ciencia ficción mexicana es capacidad de asombro a través de viajes a lo desconocido, descubrimientos insólitos, mundos alternativos o realidades que confrontan nuestras tradiciones, hábitos y costumbres. En este sentido, la ciencia ficción hecha en casa hoy habla para el mundo sin dejar de mostrar los rasgos que nos identifican, las voces singulares de nuestra comunidad, de nuestro idioma, de nuestra percepción de la vida y la muerte.

Si Octavio Paz quiso que los mexicanos fuéramos contemporáneos de todos los seres humanos, la ciencia ficción quiere que seamos contemporáneos de todos los universos posibles, de todas las sociedades habidas y por haber. En un México pleno de conflictos y corrupciones, de enfrentamientos y violencias sin cuento, la ciencia ficción mexicana sigue apostando por esa encrucijada de tiempos y de espacios donde todo puede ocurrir, por ese laberinto de sueños y pesadillas donde todo está por suceder.

En un siglo en que la vida nacional es pura literatura de desastres, catástrofe acumulándose y forjando nuestro destino, la ciencia ficción no deja de oscilar entre el pesimismo en tono nihilista y la búsqueda frenética de lugares propios donde, como pidiera Italo Calvino en sus *Ciudades invisibles* (1972), el infierno que es el mundo fuera menos infierno. De esas tensiones sigue surgiendo un narrativa que no se manifiesta homogénea en sus estilos, temas o visiones, sino que apuesta por la diversidad de enfoques y procedimientos como marca de género, como escudo de armas.

Si hasta la década final del siglo XX, la ciencia ficción mexicana se mostró orgullosamente marginal, fuera del sistema literario prevaleciente, haciendo las cosas por sí misma, desde editar hasta distribuir sus textos, hoy lo marginal y lo alternativo ya son el centro creativo de buena parte de la literatura nacional. Como en muchos otros espacios artísticos, ya no hay centro, jefes absolutos, líderes incuestionables, puntos de cohesión, verdades reveladas o grupos cerrados.

En este siglo XXI la ciencia ficción está como pez en el agua: no requiere la bendición de gurúes ni acepta la censura de los críticos establecidos. Como la literatura policiaca, la narrativa de horror sobrenatural o la fantasía, la ciencia ficción tiene libertad para cometer sus propios errores y descubrir sus propios desafíos. Y no sólo

como narrativa sino como poesía, pues desde el famoso poema de Amado Nervo, «El gran viaje» (1918), hasta los haikus futuristas de Alberto Chimal, este género literario le canta al porvenir sin dejar de inquirir sobre las realidades que nos aguardan, sobre las aventuras que nos esperan. Síntesis del pasado y el porvenir en un presente literario eternamente al día.

Más que lección moral, la ciencia ficción mexicana, ya sea escrita en el centro del país o en su periferia fronteriza, es vitrina de nuestros logros y escaparate de nuestras caídas. Plaza pública donde aún se dirimen las viejas y nuevas batallas de nuestra nación y de nuestra circunstancia como ciudadanos del planeta, donde aún se plantean las confrontaciones actuales y venideras de esa utopía en construcción que llamamos México, de ese futuro en proceso que llamamos mundo.

III. SITIOS DE INTERÉS

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: LA POESÍA DEL APOCALIPSIS

Enrique González Martínez (1871-1952), poeta mexicano, y heredero universal del modernismo latinoamericano, fue a un tiempo enterrador y sobreviviente de esa época legendaria de las letras hispanoamericanas. Sin embargo, la década de 1930 no parece haber sido una etapa propicia para su trayectoria de poeta ni para su vida personal. En la literatura se le sigue considerando un maestro de la lírica, cuya retórica, sin embargo, suena anacrónica y cuyo tono sentencioso no congenia con los aires irónicos o visionarios de la poesía que está labrando una nueva poética a través de las plumas de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, César Vallejo en el cono sur del continente, y de Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo y José Gorostiza en México.

González Martínez, como señala José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo (1884-1921)* (1970), ha optado por la pedagogía del yo: su poesía se manifiesta como una obra «introspectiva, didáctica, panteísta, que busca la soledad y el silencio para el autoconocimiento y autodominio por medio de la voluntad disciplinada, puede verse en términos de estilo como la aspiración a un nuevo clasicismo. Fluido, preciso, siempre elegante, sin caídas ni excesivas alturas». La falta, pues, de una visión épica y de una ambición literaria que fuera más allá del poema correctamente escrito y pedagógicamente elocuente lo apartaba de sus contemporáneos en la tarea de edificar una nueva poesía latinoamericana más irracionalista y experimental.

Enrique González contaba con una intuición creativa y una autocrítica formal que le permitieron comprender el escenario en que entonces se debatía la literatura moderna y el papel que ejercía en ella, es decir, su marginación estética frente a las nuevas corrientes poéticas en boga (surrealismo, ultraísmo, poesía social, etcétera) y su anhelo de no quedarse atrás, de renovarse a su modo. Se percató, como el maestro de la lengua castellana que era, de que el punto de unión entre su poesía anacrónica y las nuevas formas poéticas era su

apego al simbolismo. Lo que necesitaba eran temas del mundo contemporáneo que expresaran una idea de la realidad acorde a los tiempos que se vivían, a los tiempos que él mismo vivía.

Los años treinta fueron, como es bien sabido, el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial y se caracterizaron por conflictos locales de gran violencia donde intervinieron por igual los regímenes totalitarios del momento –la Alemania nazi, el Japón imperial, la Italia fascista, la Unión Soviética–, así como las débiles democracias renuentes a colaborar con la paz del mundo –los Estados Unidos, Inglaterra, Francia–. En esta continua confrontación que iba aumentando en intensidad, destrucción y número de víctimas, los poetas de la época, desde W.H. Auden hasta Pablo Neruda, tomaron partido y apoyaron sus respectivas causas con poemas épicos de lucha y de dolor.

Pero el factor principal para que don Enrique se diera a la tarea de contemplar a la humanidad con un tono más sombrío y más profético fueron sus pérdidas personales: en 1935 murió su esposa y en 1939 su hijo, el también poeta Enrique González Rojo. Por eso, en un poema titulado «Dolor» (1935), González Martínez escribió:

> aquel día
> volvió la sombra y regresé a mi nada.
> Creí que el mundo, ante el humano asombro,
> iba a caer envuelto en el escombro
> de la ruina total del firmamento…

Entre estas dos muertes tan cercanas, González Martínez se dio a la tarea de escribir, como José Emilio pacheco señalara, «poemas de absoluta maestría, en la más honda línea elegíaca española… El dolor personal, el drama íntimo cedían el paso al sufrimiento del mundo». Y el poema que establecía, a la vista de sus lectores, este drama a la vez íntimo y mundial, fue «El diluvio de fuego (Esbozo de un poema)» (1938), que dedicó a Enrique González Rojo un año antes de la muerte de quien fuera no sólo su hijo, sino su amigo y su colega.

Este poema responde también a una tradición de anunciar el futuro de la poesía mexicana del siglo xx. Ya otro autor modernista como Amado Nervo, contemporáneo de González Martínez, había dedicado textos líricos a la exploración del cosmos como empresa del porvenir y la existencia del universo como eterno retorno, como un cuento de nunca acabar. Pero en «El diluvio de fuego», Enrique González Martínez da un paso adelante en la poesía futurista latinoamericana y nos expone, en tono bíblico y con voz de profeta en el desierto, lo que

le espera a la humanidad en un mañana donde el pacto de los hombres con la divinidad está roto y la desesperación sustituye a toda esperanza. Como un eremita que está más allá de las debilidades humanas, de las flaquezas de la civilización, el poeta conmina al orbe:

¿Qué es lo que hicisteis,
hijos del bien y de la luz, en dónde
arrojasteis el oro de la vida?
Supisteis sólo envilecer su nombre.

La fuga de los siglos
arrastró la vergüenza por el orbe…
Hicisteis del amor retozo inmundo,
y en la verdosa ciénaga en que el morbo se esconde,
hozando está la piara
de vuestros corazones.

Enturbiasteis el agua de la fuente;
vuestros rijos de cabra mancillaron las flores.
¡Vergüenza para el lirio de la margen
que eleva al cielo su blancura insomne!
¡Vergüenza para tórtolas que arrullan
su celo entre los árboles del bosque!

Con miedo de engendrar para el futuro,
matasteis, al nacer, hijos deformes,
y los que se libraron
de la saña de Herodes,
se ahítan de chupar filtros de muerte
en las lívidas ubres de agrietados pezones.

Después de que el ángel de la noche enmudezca y el ángel de la muerte extienda sus alas por el mundo, aparecerán «cuerpos heridos de dolencias extrañas, | y cada primogénito nacerá sordo y ciego». Luego viene la lluvia roja, la lluvia de fuego que da nombre a este poema épico. Y entonces la visión de un futuro aún más destructivo y voraz hará acto de presencia y el apocalipsis será efecto de una humanidad enloquecida, de civilizaciones incapaces de combatir su propio odio. Para Enrique González Martínez, el porvenir que nos espera es un reflejo del presente que él vivía en su época, en el mismo momento en que los japoneses invadían China, la guerra civil española estaba en todo su apogeo y las democracias europeas doblaban las manos ante las amenazas de Hitler, provocando amplias migraciones de personas que huían para salvar su vida, sus creencias, su libertad:

Súbita llamarada
brotará del abismo y de la altura;
la mar encadenada

romperá su clausura
y bañará de sangre la llanura.

En púrpura la hoja
trocará sus verdores, y por ella
correrá savia roja.
Serán cárdena huella
la luz del sol y el llanto de la estrella.

En pavoroso vuelo,
alados monstruos de figura extraña
descenderán del cielo
descargando su saña
en el río y el llano y la montaña.

De la más alta cumbre,
con loco estruendo pasarán encima,
y saetas de lumbre
que airada fuerza anima,
un cráter abrirán en cada cima.

Cruzarán la pradera
máquinas de siluetas misteriosas,
sembrando en su carrera
la muerte de las cosas:
los árboles, las mieses y las rosas.

Bajo viento iracundo,
que turba la palabra y el sentido,
resonará en el mundo
penetrante alarido
cual fuga de rebaño perseguido.

Con el infante ciego,
irá la madre en alocada ronda
huyendo de aquel fuego…
¡Doquiera que se esconda,
la alcanzará la furia de la onda!

En el apocalipsis descrito por Enrique González Martínez, como decía Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo* (1954), «hay nobles y puras efusiones líricas, inspiradas por grandes dolores y sacudimientos morales». Había en su voz un «desasosiego interior». Como médico de profesión y lector asiduo de William Shakespeare y Edgar Allan Poe, su poesía era un diagnóstico de las enfermedades físicas e intelectuales que el mundo padecía y de los grandes abismos morales que la civilización occidental enfrentaba con tanta torpeza y cobardía. Por eso su visión del futuro le otorga la esperanza de un nuevo nacimiento a «la tribu inocente» que, muy a la Rousseau, deja atrás la civilización y regresa a la naturaleza «alta la frente y con el

pie seguro». Y esta tribu es la que repuebla el mundo «como niños cándidos, perdidos | en el bosque de un cuento», pues:

> Cual vasos de elección, quiso la vida
> conjurar en vosotros un destino siniestro,
> y en vuestros ojos limpios y en vuestras manos puras
> cristaliza un augurio y se cuaja un misterio…
>
> Crecisteis al amparo de una tierra de asombro
> en que el verano es dulce y piadoso el invierno,
> en que hay bosques añosos de palmeras erguidas
> que parecen alzarse para ver a lo lejos,
> en que hay nieves en calma
> sobre montes teñidos de verdores eternos,
> en que cantan las flores si las mueve la brisa
> y se mecen las aves como flores del viento,
> en que hay ríos enormes como mares en viaje,
> en que hay lagos más puros y más hondos que el cielo…
>
> ¡Aleluya, aleluya! Repoblad de alegría
> la amargura del tiempo;
> cantad mientras se hunden
> las manos afanosas en la entraña del suelo;
> sembrad en cada surco
> simiente de verdad para que presto
> os la devuelva en fruto de paz y de justicia
> que sea en el convivio bebida y alimento.
>
> Del árbol resinoso en que anidan los pájaros,
> desgajad cada día los perfumados leños
> y echadlos en la hoguera del amor infinito
> y agrupaos en torno de la pira de fuego…

Y después de limpiar lo viejo y de guardar para sí el linaje humano, la divinidad en persona, el mensajero del cosmos, la esencia misma de la naturaleza observa este nuevo principio, esta nueva oportunidad de comenzar todo de nuevo esperando que en esta ocasión las cosas salgan bien y la humanidad no termine nuevamente destruyéndose con alegre inconsciencia. Por eso el poeta-dios impele a la tribu errante, la única sobreviviente del diluvio de fuego de una guerra atroz, a que pueble el mundo sin herirlo, sin destrozarlo. Pero la duda persiste:

> Corred por la campiña, enlazadas las manos
> en júbilo fraterno;
> pero sabed almacenar visiones
> de vuestra propia soledad adentro.
>
> Del corazón en ascuas que se incendia a sí mismo,
> brota la clara frente de todo lo que es bello…

Cread, cread milagros de color y de línea,
de cántico y de verbo…

Resucitad un mundo
en que todo se mire como a través de un velo
tejido con los hilos
de la lluvia… ¡Qué trémulos
desfilarán mañana a vuestros ojos
paisajes y silencios!…

¿Será el mundo anunciado?
¿Lograréis comprenderlo?
¿Se os irá de las manos
como aquel de otro tiempo?…

«El diluvio de fuego» se integrará, décadas después, en *El nuevo Narciso y otros poemas* (1952), poemario publicado el mismo año de la muerte de Enrique González Martínez. La literatura apocalíptica del viejo maestro del modernismo debe verse, entonces, más que como una visión pesimista del porvenir del género humano como una utopía donde la naturaleza bondadosa revierte las heridas que ha dejado el mundo civilizado, la época mecanicista que le ha tocado vivir y padecer al poeta y, ante la cual, ha puesto en pie un poema que pregona, sobre «la culpable humanidad ya muerta | y en polvo convertida», el ave fénix de una nueva vida, el «virginal tesoro» de la primavera que vuelve por sus fueros. Porque el poeta es un mensajero del futuro, un emisario de la vida en todas sus manifestaciones, y su misión, como nos lo recuerda Enrique González es abrir paso al mañana «para dar música al viento | y acosar al dragón en su guarida». De esta forma, «El diluvio de fuego» es un aviso retumbante en pleno tiempo de asesinos y canallas, un «clarín de alerta» ante la destrucción venidera. Pero es, también, un canto a la indestructibilidad del espíritu humano, un himno de alabanza a la gracia de estar vivos en pleno cementerio, a la vida que vence todos los obstáculos, incluyendo el de su propio dolor, el dolor de un esposo viudo, el de un padre que entierra a su hijo. De tal materia humana está hecha la obra última de Enrique González Martínez, un hombre en duelo y un poeta mayor.

AUROSIA: EL PLANETA UTÓPICO

Si contemplamos el continente americano como lo vieron los primeros exploradores europeos de los siglos XV y XVI, es evidente que esas nuevas tierras eran la personificación misma de un mundo nuevo, de una realidad aparte, con colores y plantas distintas de las suyas, con frutos y seres que estaban, en muchas ocasiones, más allá de su comprensión. En realidad el descubrimiento de América fue el primer episodio relatado del encuentro con el otro como si tal escena fuera un episodio de ciencia ficción que sólo habría de articularse, en palabras e imágenes, varios siglos más tarde.

El despertar de la conciencia de Occidente a otros mundos tuvo, pues, su primera realización en tierras de América y, por eso mismo, este continente se convirtió en el depositario de los afanes utópicos de muchos escritores y reformistas sociales desde la época del descubrimiento hasta nuestros días. Ya la misma *Utopía* de Tomás Moro está situada en una isla de las Indias Nuevas, y diversas crónicas de exploradores españoles, portugueses, ingleses y franceses tienen el tono del asombro ante la novedad de una tierra distinta de la que ellos habían conocido.

En la literatura del siglo XX, y especialmente a partir del *Canto general* de Pablo Neruda, esta mirada transparente frente al mundo americano devino con rapidez un himno utópico. Las razones eran obvias. Las vanguardias literarias de la primera mitad de esta centuria habrían vuelto a poner énfasis en la geografía primordial del mundo en sus realidades míticas y ancestrales, a la vez que la ideología dominante, en muchos poetas cosmogónicos no era ya un misticismo modernista sino la visión del materialismo dialéctico y su carga utópica que exigía la creación de un hombre nuevo, de una sociedad sin clases. El futuro, desde la perspectiva comunista de mediados del siglo XX, es la promesa de cambiar la vida y transformar la realidad en beneficio de la humanidad entera. Es la utopía del «hombre planetario», como la llamara el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, contemporáneo de Neruda y sagaz observador de su tierra, es decir, de su país y de las gentes que lo habitan, pero también de la

dimensión sociable de la condición humana como «mundo en escombros» donde se sacrifica a los inocentes. Por ello, Carrera Andrade asegura en su libro *Hombre planetario* (segunda edición, 1959) que es el «tripulante de todas las ventanas | de la tierra aturdida de motores… | y soy los demás hombres del planeta». Un cantor que vislumbra en el porvenir una esperanza de concordia, «un tratado de paz hasta la muerte», ya que:

> Vendrá un día más puro que los otros:
> estallará la paz sobre la tierra
> como un sol de cristal. Un fulgor nuevo
> envolverá las cosas.
> Los hombres cantarán en los caminos
> libres ya de la muerte solapada.
> El trigo crecerá sobre los restos
> de las armas destruidas
> y nadie verterá
> la sangre de su hermano.
> El mundo será entonces de las fuentes
> y las espigas que impondrán su imperio
> de abundancia y frescura sin fronteras.
> Los ancianos tan sólo, en el domingo
> de su vida apacible,
> esperarán la muerte,
> la muerte natural, fin de jornada,
> paisaje más hermoso que el poniente.

El crítico Vladimiro Rivas Iturralde señalaba, en la *Antología poética* (2000) de Jorge Carrera Andrade que este poeta ha realizado una obra que es «un solo gran poema de los dones, un solo gran inventario de los breves terrenales…». De una manera muy diferente a la filosofía, el asombro está en la raíz de esta poesía. Asombro no quiere decir ahora sólo interjección. Significa, para el poeta que me ocupa, perplejidad ante la certidumbre del mundo exterior, mirada interrogante, método de trabajo. De ahí que, aparte de celebrar la naturaleza, describa «a esos nuevos protagonistas de la historia contemporánea: las máquinas, las grandes urbes, las huelgas, las manifestaciones callejeras». Carrera Andrade no era un poeta social como Neruda, con una agenda política bajo el brazo, sino un fotógrafo de la realidad y los sucesivos velos que la cubren. Es un cantor de lo vivo, lo menudo, lo marginal. Un poeta perceptivo, alerta, con sus cinco sentidos atentos al mundo. Es el guardián del paraíso que se construye verso a verso, como se muestra, de forma explícita y vehemente, en su poeta-utopía, «Aurosia» que aparece en la primera edición de *Hombre planetario* (1957):

Todo es oro en Aurosia, el remoto planeta
donde las noches áreas son más claras que el día.
Los seres que lo habitan, más humanos que el hombre,
viven en paz cavando sus auríferas minas.

Planeta venturoso. Nuevo Mundo sin fieras
ni miedo, sin vejez ni angustia de la mente.
Jóvenes de cien años, vigorosos y lúcidos
en los jardines de oro van a esperar la muerte.

Todo es libre en Aurosia: el agua, el aire, el suelo.
Hasta el trigo es silvestre y el pan es para todos.
Máquinas silenciosas andan, cavan, construyen,
producen luz, transforman en mil cosas el oro.

Aurosia es un planeta de gigantes magnánimos
siempre risueños: forman una sola familia,
una sola nación sin inventos de muerte,
y es de color de sol su bandera pacífica.

Nautas de los espacios, visitan otros mundos
y el mapa de los cielos conocen de memoria.
Amigos de las aves y los ínfimos seres
cultivan flores de oro con manos amorosas.

Adanes del azul, más perfectos que el hombre,
dueños de un paraíso planetario
donde las madres siempre son jóvenes y vírgenes
en su reino de fuentes, de manzanas y pájaros.

Como expone el propio Carrera Andrade en su texto «Ordenando un universo» (1940), «hay un matizado y cambiante universo inmediato, compuesto de pequeños seres que nuestra mano puede mover a voluntad y colocarlos en un orden más o menos armónico. En este breve universo animado, que me rodeó desde niño, pude señalar mis amistades preferidas y entregarme a una especie de juego cósmico e intrascendente aunque significativo». Casi veinte años más tarde, el juego cósmico de Aurosia es igualmente significativo pero ya implica una trascendencia nacida de la defensa de la humanidad como un todo diverso, sí, pero indisoluble:

Las mujeres de Aurosia tienen un cuerpo de oro.
Son cántaros de miel con gargantas de música.
En sus hombros de luz y en sus senos de ídolos
hay flores en balanzas, hay metales y plumas.

Desde Aurosia, los niños pueden mirar la Tierra
y saben nuestra historia increíble: las razas
que se odian, la sed del oro, la conquista
y exterminio de pueblos al filo de la espada.

¡Tierra: planeta viejo, atrasado en el cosmos
con millones de años, refugio de los seres
más primarios y mínimos del universo, hormigas
del azul, debatiéndose bajo el pie de la muerte!

La distancia entre Aurosia y la Tierra se mide
no sólo en años-luz a través de la nada
sino en años-amor, en siglos de ternura.
No es capaz el terrícola de salvar la distancia.

Aurosia, Nuevo Mundo sin ofidios ni flechas:
el gozo de vivir corre en tus manantiales.
Nadie ha visto una lágrima en la historia de Aurosia.
(Hay una en el museo, convertida en diamante.)

Los árboles de Aurosia dan más frutos que hojas
cuatro veces al año. Hay cuatro lunas llenas
en el cielo sin nubes,
y se ven cuatro veces más astros que en la Tierra.

La utopía de Jorge Carrera Andrade es, como señala Vladimiro Rivas Iturralde, una obra donde el asombro debe luchar, a brazo partido, contra «un mundo entregado a los traficantes de noticias y de dinero». En la poesía de esta época (1950-1978), «asoma la magia, en un intento por contestar a las perpetuas interrogantes sobre el origen de la vida: culto al círculo: al *cero*, a la *semilla*, al *sol*. Inventa utopías poéticas: Aurosia, que se sitúa a la vez en el pasado indio que en un futuro hipotético». De esta manera, Aurosia se convierte en uno de los relatos futuristas más sencillos y sensibles de la poesía latinoamericana del siglo xx, donde Aurosia aparece como la contraparte vital y amorosa de todo lo que la humanidad terrestre no ha sido capaz de hacer en beneficio de su propia especie. El nuevo mundo ya no está en América sino en el espacio exterior, en otros planetas a años luz del nuestro, donde aún se da «el gozo de vivir» y no hay «ofidios ni flechas». Es importante observar que Carrera Andrade es un hombre que no pierde detalle de su tiempo, de los avances tecnológicos y de las hazañas espaciales. Así, en su poema «Libro del destierro», publicado en *Misterios naturales* (1972, pero escrito en 1969) expone que en julio de ese año fue testigo de un prodigio de la voluntad humana en pro de la exploración y la apertura de nuevas fronteras que al final son sólo polvo, sombra, nada:

Julio arde en los arbustos.
Por vez primera el hombre desembarca en la luna.
La humanidad ha visto con sus ojos atónitos

el viaje silencioso de la nave
por la vacía inmensidad del cielo.
Sólo tiniebla muda
en torno de los nautas del espacio.

La morada metálica se posa
en el suelo lunar.
No hay una gota de agua ni una brizna de hierba.
Hay sólo la ceniza de los siglos
el polvo de la muerte
oh Sáhara del cielo
inmenso catafalco deleznable
donde se marca el paso de los hombres,
vanos conquistadores de la nada.

Con una cierta ironía, nuestro autor contempla su época como una mezcla de industria y degüello: «os digo, nuestro siglo es fabuloso», un reino con «máquinas volantes», «músicas mecánicas y las casas idénticas», una civilización «obediente a señales y cifras luminosas, | palpitantes avispas de los muros», como lo afirma en su poema «Los terrícolas», de su poemario *Nuevos poemas* (1955), donde expone su desacuerdo con la situación mundial y su impulso proteico por asir, con la alta ciencia de la poesía, los sueños que hacen de cada ser humano una persona distinta y singular:

Os digo: nuestro siglo es fabuloso.
Crepúsculo del Hombre
sitiado por millares de terrícolas
sin ojos para ver nubes o flores,
sólo nutridos de oro,
incapaces de oír la música del mundo,
aprendices o larvas del Autómata próximo.

Terrícolas que entierran las estatuas,
emparedan los libros,
echan al mar las llaves del planeta,
desconocen el lirio,
todo ponen en venta, hasta el claro de luna,
proclaman el mundial degüello de los cisnes
como materia prima para una nueva industria.

Terrícolas iguales en su gesto y ropaje
y por dentro vacíos,
negadores del sol, seres de sombra,
falanges del bostezo y del olvido,
sublevación inmensa
contra el Hombre y su mundo de amor y maravilla
para instaurar el reino de las Palabras Huecas.

No existen manantiales
en la Ciudad terrícola
en moradas de vidrio

la sed eterna habita.
La sed huye en torrentes de automóviles
hacia constelaciones de neón y regresa
en su ronda mortal de insectos de colores.

¡Oh siglo fabuloso!
El planeta contempla la agonía
de los últimos hombres
acosados sin fin por los terrícolas
dinámicos, idénticos
que avanzan sepultando los cuadros y los libros,
fortaleza final de los humanos sueños.

Y ya en el ocaso de su vida, en su poemario *Vocación terrena* (1972), Jorge Carrera Andrade tiene la suficiente voluntad de ánimo para seguir cantándole a la aurora y al rocío, a la naturaleza en plenitud y al mundo pasado, presente y venidero, sabiendo que era un habitante de «un siglo deslumbrado | por falsos paraísos», pero que todavía era un mensajero de la luz que lucha «para abolir el reino del Oscuro | y devolver al hombre el patrimonio | de la luz transformada | en amor a las cosas del planeta». Por eso, en su utopía en verso, Aurosia, las máquinas están al servicio de la humanidad y no a la inversa. Y es que Aurosia, el planeta utópico, es claro pariente cercano del planeta rojo del escritor italomexicano Narciso Genovese (1911-1982), que por esa misma época publicara su novela *Yo he estado en Marte* (1958), donde el temor de la destrucción masiva, durante la guerra fría entre las superpotencias de entonces, la URSS y los Estados Unidos, le hizo poner la esperanza en el futuro, en una sociedad mejor, más prudente y razonable en su pensar y hacer que la nuestra.

Carrera Andrade llevó a cabo, en Aurosia, un acto de expiación por todas las culpas y cegueras de la civilización humana. Como un espejo que reflejara la clase de sociedad que podríamos llegar a ser si nos esforzáramos en dejar atrás la violencia, la miseria, la mezquindad entre personas y pueblos y naciones. Carrera Andrade logró, con este poema, centrar la atención de la literatura latinoamericana en un mundo que escapaba del maniqueísmo de izquierdas y derechas y que tomaba una tercera vía fuera del industrialismo voraz que compartían por igual comunistas y capitalistas: el regreso a una vinculación con la naturaleza, con la vida como valor supremo. Imaginaba el futuro como un retorno a nuestras raíces, a un medio que nos sustente sin que pierda su espíritu diverso y contrastado, su exuberancia y su riqueza.

Jorge Carrera Andrade fue, en vida y en obra, un hombre que vino a este mundo con un solo propósito, que Aurosia muestra con toda nitidez: vivir con nosotros, cantar para nosotros la aventura terrestre. Ese viaje asombroso por construir un paraíso a nuestra imagen y semejanza, en el tiempo posible que es nuestro paso por la vida y en el tiempo infinito que habita la palabra, el hogar original de la utopía.

La importancia del futuro, como territorio por explorar, en la poesía latinoamericana no queda sólo en la utopía social. A partir de Carrera Andrade, el viaje espacial forma parte de la aventura poética de nuestro continente. La terminología del progreso tecnológico se cuela en los poemas del siglo XX. Pero también se cuela una crítica a la modernidad desde la mismísima poesía moderna. En el poema «Cuando todos se vayan», del poeta chileno Jorge Tellier (1935-1996), podemos encontrar la otra cara de la ciencia ficción, la del individuo que prefiere darle la espalda al futuro, por más maravilloso que parezca, y se entrega a la nostalgia del pueblo natal frente la conquista del espacio:

> Cuando todos se vayan a otros planetas
> yo quedaré en la ciudad abandonada
> bebiendo un último vaso de cerveza,
> y luego volveré al pueblo donde siempre regreso
> como el borracho a la taberna
> y el niño a cabalgar
> en el balancín roto.
>
> Y en el pueblo no tendré nada que hacer,
> sino echarme luciérnagas a los bolsillos
> o caminar a orillas de rieles oxidados
> o sentarme en el roído mostrador de un almacén
> para hablar con antiguos compañeros de escuela.
>
> Como una araña que recorre
> los mismos hilos de su red
> caminaré sin prisa por las calles
> invadidas de maleza
> mirando los palomares
> que se vienen abajo,
> hasta llegar a mi casa
> donde me encerraré a escuchar
> discos de un cantante de 1930
> sin cuidarme jamás de mirar
> los caminos infinitos
> trazados por los cohetes en el espacio.

Con Tellier empieza una nueva etapa de la ciencia ficción latinoamericana como poesía: la que tañe las campanas de advertencia, la que critica un mundo de desmedidas ansias de

conquista, afanoso por borrar su propia identidad como pueblo y la vida comunitaria a la antigua usanza. Es el salto del optimismo futurista de Carrera Andrade a mediados del siglo xx al escepticismo humanista de Tellier a finales de la misma centuria. Una ruptura generacional entre el futuro como panacea y el futuro como desolación. Aquí se abre un abismo entre el progreso como promesa de un mundo mejor y la tecnología como pesadilla para la humanidad. La utopía de Carrera Andrade ha devenido una defensa del individuo en sus añoranzas, del pueblo en sus usos y costumbres, de la vida «sin prisa por las calles». La poesía ya entiende que los sueños del porvenir crean monstruos, que las nuevas reglas del mundo no dejan sitio para aquellos que quieren seguir viviendo a su manera, a su ritmo, en una tierra roída pero veraz, pobre pero suya.

PHILIP K.DICK: LA UTOPÍA PARANOICA

> La mente es extraña pero tiene sus motivos. La mente ve de un vistazo las vidas que no han llegado a vivirse, las esperanzas sin recompensa, la vaciedad y el silencio allí donde debiera haber tumulto y amor.
>
> PHILIP K.DICK, *Radio Albemut libre*

La paranoia es madre de las alucinaciones. Philip K. Dick fue, en buena parte de su vida, un paranoico. Un autor que usó sus alucinaciones como instrumentos de investigación y a su propia mente, sospechosa de todo y de todos, como laboratorio para describir las sombras que lo acechaban, las voces que invadían sus más íntimos pensamientos y le proporcionaban la capacidad de ver las dobleces de la realidad, los monstruos –deidades, androides o extraterrestres– bajo la piel de la humanidad.

Ser escritor de ciencia ficción es escribir al margen de lo que el sistema (la república de las letras con su corte de creadores, críticos y corifeos) llama la gran literatura. Pero este género literario tampoco es una literatura menor, periférica al canon prevaleciente. En todo caso es un pariente incómodo al que se puede desdeñar como literatura popular, pero al que no se puede ignorar realmente. Y es que la ciencia ficción es el centro neurálgico de la imaginación contemporánea, la parte más sensible al cambio de la sociedad globalizada en que vivimos. En cierta forma, la ciencia ficción es la última vanguardia todavía en pie: un género que puede asumir riesgos porque no tiene ningún prestigio por perder. O mejor dicho: porque su prestigio se ubica en avanzar primero que el resto de la república de las letras por territorios inéditos, ocupados a lo más por la ciencia y la tecnología de nuestro tiempo. Su épica no consiste en cantarle a un pasado idealizado sino a un presente en colisión, a un futuro donde se reflejan las ideas que apenas van emergiendo en nuestra sociedad, las costumbres que apenas surgen como heraldos del provenir que nos espera.

Philip K. Dick, junto con Ballard, Burroughs y Aldiss comenzaron a escribir en los años cincuenta del siglo XX, pero su consagración dentro

de la ciencia ficción se produjo cuando la generación de los años sesenta, la de los *hippies* y la Guerra de Vietnam, entendió que la paranoia era un salvavidas ante el autoritarismo burocrático del Estado y el horror de la violencia desatada en pro de causas espurias. Sólo cuando los jóvenes leyeron sus novelas a cabeza descalza –como el título de una obra de Brian W. Aldiss– tuvieron un público que entendía el mensaje de esas narraciones en clave psicodélica, en alucinación perpetua. Dick pasó, de esta manera, a ser un autor que hablaba el lenguaje paranoico de la época, que expresaba los miedos propios de una generación bajo asedio.

Philip K. Dick es un cantor puntilloso de la enajenación civilizatoria. Y aquí *enajenación* no connota una crítica marxista sino un estado de ánimo generalizado, una concepción de la vida asumida como propia. Estar enajenado es admitir que la realidad no es un límite sino una pantalla en blanco, una puerta de salida, una pastilla de colores que alimenta tu cabeza.

Si la red del universo es ilusoria, según la visión zen de *El hombre en el castillo*, esto no significa que el cosmos o los cosmos a nuestra disposición sean benévolos con nosotros. En muchas de las novelas de Dick (desde *Ubik* en adelante), el universo es una entidad con vida propia a la que no le interesa ni le importa nuestro destino. Un cosmos que es tablero de juego y en el que hay que pagar un precio por participar, por vivir.

Los personajes de Philip K. Dick no buscan salvar el mundo sino salvarse a sí mismos, tener otra oportunidad para repetir los mismos errores. El amor, por ejemplo.

Philip K. Dick no es un escritor de fe, pero es un autor de firmes convicciones: sólo sobrevive quien ya es una ruina, un signo de interrogación; sólo somos una parte minúscula de la trama, pero nuestra presencia influye en el balance último de la existencia universal; no hay salvación real, toda condena es perpetua. O sólo hay salvación si nos conectamos a la red cósmica, si volvemos a trascender mediante nuestros actos o nuestros pensamientos.

El infierno mayor es la esperanza; creer que hay una salida. Dick nos recuerda constantemente que incluso la muerte y sus cadáveres guardan esperanzas, son reservorios de un mensaje que existe más allá de su tiempo y circunstancia. Virus mortales con un código por entregar.

Como los buenos vendedores casa por casa, Dick nos ofrece obras

garantizadas para quitarnos toda seguridad en la realidad, todo aprecio por la humanidad en su conjunto. En letra pequeñísima su contrato dice: «No nos hacemos responsables si te cambiamos la vida».

¿Qué expresa la narrativa dickiana? ¿Ira? ¿Frustración? ¿Furor? ¿Anticonformismo? Sí, todo eso, por supuesto. Pero sobre todo su obra nos muestra el dolor de estar vivos, sin garantías de por medio, sin excusas para no abrir los ojos y ver las cosas tal cual son.

En las novelas de Dick no hay un final definitivo, un descanso para el lector. Nos quedamos flotando en el vacío, no hay un nudo que amarre todas las tramas y explique todos los acontecimientos, ni una respuesta absoluta para todas nuestras dudas. En Dick, la duda es la mejor respuesta, la ambigüedad es el *happy ending*. Un escritor como éste no otorga más que la capacidad de aceptar que las complejidades del mundo, las confusiones de la vida son para compartir entre todos, que la existencia únicamente puede ser comprendida como un electrochoque, como una corriente eléctrica que no nos permite quedarnos en paz.

La paranoia considerada como una de las bellas artes: el sospechar de todos porque nadie es inocente, porque todos quieren agredirte sin motivo. ¿Acaso Dick vislumbró la conciencia colectiva de los Estados Unidos en pleno siglo XXI, la paranoia imperial que descubre, horrorizada, que incluso una superpotencia puede tener enemigos de verdad, odios reales contra su gobierno, sus propiedades, su cultura? O tal vez Dick fue un profeta de las obsesiones por venir, de la mentalidad en estado de guerra que hoy acompaña hasta el más nimio de nuestros actos, que hoy rige nuestra conducta en Bagdad y Nueva York, en Jerusalén y en Madrid. Zona de riesgo el mundo para siempre. La paranoia se ha convertido en el demonio victorioso sobre nuestros hombros.

Sin Dick la ciencia ficción sería hoy un paseo campestre con robots asimovianos o naves de lujo a la manera de Arthur C. Clarke; una disneylandia del futuro *made in USA*. Gracias a él todos contemplamos el porvenir con cautelosa sospecha, con desconfiada incertidumbre. Entendemos que una pesadilla aterradora es la que nos aguarda a la vuelta de la esquina, que las cosas en que creíamos se han desvanecido en el limbo de las causas perdidas, de las utopías anquilosadas por falta de uso. Que la clave de nuestra salvación no nos pertenece.

Ser humano, para Dick, es ser el peor de los monstruos posibles, una criatura que no se conoce a sí misma, una bestia sin más alimento

que su espíritu.

La ciencia ficción dickiana no apuesta por la tecnología pero entiende que esta obsesión por la máquina del movimiento perpetuo, de la conciencia duplicada, es un rasgo netamente autodestructivo, una forma contemporánea del suicidio en masa.

En su historia clínica, Philip K.Dick es un paciente, como Ezra Pound; alguien que habla un lenguaje sólo inteligible para unos cuantos: nunca sus contemporáneos, nunca sus críticos. La narrativa dickiana es la otra cara del racionalismo ciencifiaccionero: el caos de su escritura, las obsesiones que son cintas de Moebius en sus relatos, nos indican que nuestro autor no quería comprensión sino empatía, no deseaba palmaditas en la espalda sino confrontación de realidades. Un escritor sin escuelas pero, cosa curiosa, un maestro con demasiados discípulos. Como Charles Bukowski, el escritor *outsider*, Dick no quería parecerse a nadie pero acabó teniendo una multitud de imitadores. Su destino más cruel fue la clonación de sus ideas, la repetición acrítica de una paranoia creativamente veraz.

En los relatos de Dick sus personajes no tienen tregua ni la otorgan. Como piezas perdidas de un rompecabezas inconcluso, su función es no dejarse atrapar, llenar los huecos de una imagen mayor que ellos, servir de puente para los que vendrán después: en otro tiempo, en otra realidad.

Cuando uno termina de leer a Dick tiene la sensación de ver mejor el mundo, con mayor transparencia, con mayor fidelidad. Sin complacencias de por medio, sin engaños.

El mundo del paranoico lo habitan delatores y espías, personas que traicionan su confianza, que esculcan sus papeles para encontrar evidencia en su contra, que llevan cuenta de todos y cada uno de sus pensamientos. El paranoico incluso sabe que él mismo, como en un auto de fe, es su propio delator, su peor enemigo. El policía, el juez, el verdugo. El golpe de mazo y la sentencia definitiva.

Gracias a Philip K. Dick sabemos la tram(p)a en que vivimos, el verdadero rostro que nos escudriña al otro lado del espejo. El virus que nos carcome por dentro.

Una lección final: el lenguaje es la clave secreta para abrirnos a otras realidades, para encerrarnos en nuestro propio laberinto. Narrar es perderse para encontrarse. Pero también es el último sistema defensivo contra el poder y sus sicarios. Por eso Dick nos advierte en *Radio Albemut libre*: «nunca pisoteéis a un escritor […] a menos que

estéis convencidos de que no puede alzarse a vuestras espaldas. Si tenéis intención de liquidarle cercioraos de que está muerto. Porque si está vivo hablará: hablará en forma escrita, en la página impresa e inalterable». Y es que en ese futuro donde todos estamos vigilados por nuestros propios demonios y todos somos libres de precipitar nuestra caída, escribir es un acto de fe en uno mismo, una última mirada sobre el hombro para comprobar que quien nos persigue lleva nuestro rostro y habla con nuestra voz.

«TIEMPO LUNAR»: LA UTOPÍA DEL DESASTRE

A la literatura de ciencia ficción le encanta el desastre, la catástrofe por venir. Sin embargo, en el centro mismo de la calamidad, en el vacío del derrumbe, aún hay espacio para la utopía, es decir, para que los sueños vuelvan por sus fueros y hagan realidad nuestros deseos de criaturas inermes y desvalidas. *Tiempo lunar*, la novela de Mauricio Molina que nos muestra una futura Ciudad de México fantasmal, sin límites precisos, es el relato de una búsqueda por los intersticios de la urbe-ruina, de un viaje donde el futuro ya es pasado, donde el agua desempeña el papel de la conciencia enferma que, en sus delirios, crea un lago en cuyo interior «brillaba el corazón de la galaxia». *Tiempo lunar* se nutre de fuentes tan diversas como la ciudad lopezvelardiana que el poeta zacatecano imaginaba «dentro del más bien muerto de los mares muertos» y que, al mismo tiempo, se asume como una travesía sonámbula a través de las entrañas de un orbe carcomido, de las vísceras expuestas de una metrópoli que está más allá de toda salvación.

En su primera novela Molina urde un relato apocalíptico tanto como un cuento de hadas en medio de la vorágine de una ciudad hundida en su propio deterioro, una fábula donde el agua adquiere connotaciones míticas y el viaje mismo de Andrés, el protagonista, representa un rito de paso hacia las corrientes oscuras de la condición humana, hacia el remolino sin freno de la presencia amorosa que es calle desolada, bruma gris, marea en ascenso y canto de sirenas.

Tiempo lunar responde a una nueva etapa de la narrativa mexicana contemporánea. Es una incursión en el mito de la ciudad abandonada por sus habitantes, de la zona prohibida donde todo puede ocurrir y las leyes de la naturaleza se hallan trastocadas. Una *twilight zone* del inconsciente colectivo que reúne los sueños ancestrales y las imágenes arquetípicas que delinean nuestro presente y nuestro futuro. Un territorio donde la civilización se pudre con exasperada lentitud, dejando entre sus miasmas la caja de Pandora de nuestros más íntimos temores, de nuestras más públicas paranoias.

Para entender las premoniciones de *Tiempo lunar* y su lugar central en la novelística mexicana de los últimos años, habría que recordar lo que dijo Alberto Ruy Sánchez. Para este narrador de jardines perfumados y desiertos plenos de espejismos, la generación de escritores que llega al escenario de la literatura nacional a fines del siglo XX se significa por una sensibilidad distinta, por un «sentido de lo terrible». Ruy Sánchez señalaba que esta sensibilidad, muy arcaica y a la vez muy nuevo milenio, la comparten por igual literatos, músicos y artistas visuales. Su origen, según Ruy Sánchez, da inicio a mediados de los años ochenta del siglo pasado al «ser visible una nueva concepción del arte joven en México: a la nueva generación ya no le importó ser comprometida con la sociedad y la historia patria, con el pasado indígena y la difusión muralística del heroísmo nacional, como lo eran los nacionalistas de la primera mitad del siglo. Pero tampoco le interesó ser de vanguardia, hacer de su arte una crítica implícita al conformismo del *establishment*, burlarse de los valores reconocidos, crear formas nuevas y audaces con un lenguaje radicalmente nuevo».

¿En qué consiste, entonces, esta sensibilidad que aparece con el cambio de siglo y que está presente, con tanta nitidez, en *Tiempo lunar*? Por un lado es una estética que, a la manera del decadentismo modernista, se regodea en los fastos del simbolismo y saquea de lo gótico su ambigüedad sombría, su obscena violencia urbana. O como señala el propio Ruy Sánchez, hace del arte «un ritual estético en que lo terrible se manifiesta en formas muchas veces misteriosas». Lo arcano aquí se mueve en el espacio fundamental de lo fantástico, de los arquetipos, de lo onírico. Por otro lado, estos nuevos creadores «son fieles también a un principio estético que se remonta al arte antiguo» de nuestro país: «el arte estremecedor de los aztecas», que en palabras de Paul Westheim exhibe a las fuerzas de la naturaleza como divinidades que acosan a los seres humanos: seres monstruosos, horripilantes: «sus imágenes no pretenden provocar emoción estética sino furor religioso, ese furor religioso que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios» y que se manifiesta en la magia, el terror, el caos.

Esta nueva tendencia ha terminado incorporándose a la ciencia ficción mexicana. Es cierto que cuentos como «Chac Mool» (1954) de Carlos Fuentes ya prefiguraban esta clase de fantasía terrorífica. Pero serían autores como Emiliano González y Bernardo Ruiz, el primero con *Los sueños de la bella durmiente* (1976) y el segundo con *Viene la muerte* (1976), los que abrieron el camino. Después llegarían Jordi

García Bergua y Guillermo Samperio. Pero, en el campo específico de la ciencia ficción, el escritor que inaugura esta corriente no es otro que Mauricio Molina y su novela *Tiempo lunar*, publicada por vez primera en 1993, una serie de postales del fin del mundo, una peregrinación al acuoso corazón de las tinieblas. En cierto modo, su premisa fundamental no es otra que narrar los efímeros prodigios de «la realidad que se voltea constantemente contra las leyes que la rigen como una serpiente mordiéndose la cola, no globalmente, sino en pequeñas zonas condensadas».

Ya Christopher Domínguez Michael, en una reseña de *Tiempo lunar*, ha expuesto que esta novela mezcladora de géneros tan disímiles como la narrativa criminal, la novela gótica y la ciencia ficción, es una obra donde «el apocalipsis ya ocurrió», por lo que se desenvuelve «como una catástrofe silenciosa que ha modificado la percepción de los hombres y las cosas. Molina acaba por lograr lo que se propone: la sobreposición del mapa lunar sobre la ciudad de México», volviéndola así una región de fantasmas al acecho y de monstruos que reclaman su lugar en este nuevo mundo infeliz. La luna como un astro transformador de la psique humana, como agitador del tiempo en sus ruinas, en sus escombros existenciales.

Mauricio Molina, nacido en la Ciudad de México en 1959, cursó la carrera de Letras Hispánicas por la UNAM y en 1991 ganó el Premio Nacional de Novela «José Rubén Romero» con *Tiempo lunar*. Un relato de la incertidumbre de lo real, de los laberintos urbanos donde hay zonas que extraen del mundo seres humanos para conducirlos a otros tiempos, a otros espacios. Así, bajo la luz de la luna, Andrés se vuelve el explorador de una ciudad que, aunque habita, ya no es la que él cree conocer por más que se dedique a

> nombrar las calles para mantenerlas con vida unos instantes, para evitar que se desvanezcan en la madrugada; inventar las calles, darles nombres terribles, emblemáticos, irreales; nombrar las calles cuando atraviesas el corredor y bajas las escaleras, cuando abres la puerta y tu sombra se refleja en las baldosas, nombrarlas hasta perderte en ellas, como si vagaras por una ciudad desconocida.

El mundo alucinado y alucinante que Molina nos presenta es un híbrido literario, un axolotl a lo Julio Cortázar. La ciencia ficción que *Tiempo lunar* inaugura le debe mucho a ciertos referentes cinematográficos y literarios como *Metrópolis* de Fritz Lang y *Stalker* de Andréi Tarkovski, las novelas de J.G. Ballard (*Crash*, *El rascacielos* y *La exhibición de atrocidades*), así como las novelas paranoicas de

William Burroughs (*El almuerzo desnudo* y *Nova Express*). Una ficción enfermiza porque nos muestra la evolución de la especie humana, las nuevas formas de vida, de agonía y resurrección. Para Molina, como para Ballard y Burroughs, el futuro es un «paisaje en ruinas […] un cáncer, una tumoración incontrolada». Y allí mismo, debajo de la ciudad hay otra ciudad hecha de agua fermentada por los cuerpos putrefactos de dioses antiquísimos, una ciudad abierta –como más tarde la llevaría al cine Alex Proyas en su *Dark City* (1998)– al infinito vértigo del tiempo y el espacio:

> Disolvencia. Las calles se desvanecen a tu alrededor a medida que la velocidad aumenta. Las altas construcciones se desmoronan en la noche como castillos de arena. La luna musgosa cuelga de la noche, enorme y dilatada, los cráteres te miran desde el espacio sideral como los ojos de Medusa. Puedes ver el Mar del Iris, brillando al norte, ojo de azogue, el Pantano de las Epidemias al este, la Laguna de la Descomposición en el extremo sur. Una niebla cáustica y viciosa lo envuelve todo. La ciudad se ahoga. Las calles terminan en escarpados precipicios o murallas… a través del ruido blanco de la interferencia, brotan los aullidos de la tormenta magnética, los chasquidos de las galaxias lejanas, las señales de los muertos. A toda velocidad, en busca de algo, te demoras en las calles, en lo hondo de la noche, bajo constelaciones imprecisas y vagas mientras a lo lejos las sirenas patrullan los escombros.

Poética de la destrucción, expresionismo ritual, *Tiempo lunar* es sólo la punta del iceberg de toda una nueva sensibilidad, de una ciencia ficción que regresa a los símbolos prehispánicos, a la magia ancestral tan cara a Lovecraft y a Machen. Es la unión incestuosa entre Huitzilopochtli y Cthulhu. El narrador adopta viejas mitologías y las adapta a los géneros narrativos de su predilección. Ejemplos sobran. Nombremos algunos: *Cielos de la tierra* (1997) de Carmen Boullosa, *El mito del espejo negro* (1997) de Héctor Chavarría, y *Larvas* (1997) de Alfonso Suárez Romero. En esta nueva tendencia que toca a la ciencia ficción y a la vez rompe las fronteras genéricas, el esoterismo nazi, los mitos de la guerra entre los dioses, la estética retro, las patologías criminales, el sueño como protagonista y el vampiro como emblema del fin de siglo, se mezclan en formas a la vez etéreas y concretas, plenas de suspenso y pesadilla.

Y esta sublimación de lo terrible, este rescate del pasado ceremonial, está presente en *Tiempo lunar*, en donde hadas y demonios se disputan el alma del protagonista, donde la narrativa fantástica a la mexicana (cuyos antecedentes se remontan a Pedro Castera, Amado Nervo o Julio Torri) vuelve a cobrar vida y muestra que en el futuro que ya habitamos no hay respuestas seguras, que la realidad se desplaza, va a la deriva, y no cuenta con asideros para interpretarla: no existen mapas ni conocimientos que nos permitan someterla.

Molina, lo mismo que Burroughs y Ballard, es un viajero del tiempo, un cronista de la conquista de lo ignoto y lo invisible. Un explorador de la otredad paciana, que marca la ruta al porvenir con sus fantasmas posesivos y sus monstruos insaciables. En *Tiempo lunar*, la palabra clave es *devorar*. Devorar, desde abajo, para que todo se hunda en el agua y todo se disuelva: incluso las ciudades, los imperios, el tiempo que pasa y nos traspasa. Devorarnos entre nosotros mismos, habitantes perennes de la ciudad más muerta de los mares muertos. Espectros errantes que existimos para recordar que «lo irrepetible es una forma de lo verdadero», que toda ciudad, pero especialmente la Ciudad de México, es una «diosa que habla en un lenguaje de sirenas: fábricas al amanecer, patrullas en la madrugada, ambulancias, cláxones, interferencia, música secreta de las cloacas, estertores lejanos de los edificios que se derrumban […] ciudad muerta, sin forma», poema de la destrucción insaciable, de los sueños últimos de la humanidad en su caída cósmica, en su derrota final: allá, muy lejos en el futuro, y acá, muy cerca, entre nosotros.

SEAMUS HEANEY: LA UTOPÍA DE LA CONCIENCIA

Un pueblo oprimido es siempre un pueblo peligroso. Como un caldero hirviente, su gente es impredecible a la hora de responder ante el ejército de ocupación y su población responde retrayéndose a sus raíces como cultura y como sociedad. Sean la música o la poesía, la historia propia o los héroes fatalmente traicionados, los oprimidos guardan sus afrentas en la memoria. Con el tiempo, si logran la ansiada libertad o acaban siendo asimilados por el enemigo, esos agravios son perdonados quizá, mas nunca olvidados. Sirven de lazos comunitarios, de señales de identidad. La utopía aquí nace con dos perspectivas complementarias: el anhelo por regresar a un pasado como edad de oro, cuando eran un pueblo libre, independiente y autónomo; o la lucha emancipadora que crea, en los oprimidos, una utopía de futura liberación. En el mañana están ellos, de nuevo dueños de su propio destino, de nuevo tomando su propio rumbo y no el que imponen otros a la fuerza, con las armas en la mano.

El poeta irlandés Seamus Heaney (1939-2013) ganó en 1995 el premio Nobel de Literatura por el conjunto de una obra singular, escrita en inglés, el idioma de los conquistadores anglosajones. La suya es una escritura poética que se nutre de canciones de protesta, elocuencia y tradición. Un bando del siglo XX capaz de hacer de un retén militar una alegoría de su situación personal como irlandés en particular y como ser humano en general:

> La tensión y la nada circundan ese espacio donde
> el auto se detiene en el camino, los soldados inspeccionan
> la marca y el número y, cuando uno de ellos inclina el rostro
>
> hacia tu ventana, alcanzas a ver otros más
> en una colina distante, mirando con intención
> por encima de fusiles abrazados que te apuntan
>
> y todo es puro interrogatorio
> hasta que un rifle hace una señal y te mueves
> con cautelosa indiferente aceleración…

un poco más vacío, un poco exhausto
como siempre por ese estremecimiento del ser,
subyugado, sí, y obediente.

Así avanzas hasta la frontera de la escritura
donde todo vuelve a suceder. Las armas en trípodes;
el sargento que prende y apaga su micrófono repitiendo

tus datos, esperando el graznido que te
franquea el paso; el tirador que desde el sol
enfoca la mira sobre ti como un halcón.

Y de pronto ya pasaste, enjuiciado pero liberado,
como si hubieras salido de atrás de una catarata
sobre la negra corriente de un camino asfaltado

pasando vehículos blindados, entre los soldados
apostados que se deslizan y retroceden
como sombras de árboles por el pulido parabrisas.

Este fragmento, titulado «Desde la frontera de la escritura», sirve de introducción a un poema alegórico que contiene, en apenas unas decenas de versos, toda una utopía y, lo que es más importante, toda una nueva concepción de lo que la utopía es y representa para el ser humano actual. Este segundo texto, titulado «Desde la república de la conciencia» también forma parte de su poemario *La linterna del espino* (1987). Si Heaney hace referencia obvia aquí a su condición de irlandés del norte bajo el dominio británico, la alegoría de su composición va más allá de esta demarcación geográfica y abarca el mundo entero.

«Desde la república de la conciencia» es el relato en tres partes de un viajero que visita esta utopía. La primera parte cuenta la llegada, la segunda, los rasgos generales de esta república y la tercera, su despedida de la misma. Para Heaney, lo que callamos tiene la fuerza de la revelación, y lo que decimos tiene por objeto salvarnos a través del lenguaje que nos pertenece al pronunciarlo y nos sirve de punto de unión. La conciencia, así, se vuelve un territorio libre, sin fronteras ni aduanas. Una parábola de lo inconquistable:

Cuando aterricé en la república de la conciencia
todo estaba tan silencioso después de pararse los motores
que oí a un zarapito que volaba sobre la pista, a gran altura.

En inmigración, el funcionario era un viejo
que sacó una cartera de su abrigo hecho en casa
y me mostró una fotografía de mi abuelo.

La mujer de la aduana me pidió que declarase
las palabras de nuestros remedios y hechizos tradicionales
que curan la mudez y alejan el mal de ojo.

No había mozos. Ni intérprete. Ni taxi.
Tenías que llevar tu propia carga y muy pronto
desaparecieron los síntomas del privilegio de deslizarse.

Allí la niebla es muy mal presagio, pero el rayo
representa el bien universal y los padres, durante las tormentas,
cuelgan de los árboles a los niños en pañales.

La sal es su mineral más preciado. –Y escuchan
caracolas de mar durante nacimientos y funerales.
La base de todos los tintes y pigmentos es el agua marina.

Su símbolo sagrado es una barca estilizada.
La vela es una oreja, el mástil una pluma inclinada,
el casco el contorno de una boca, la quilla un ojo abierto.

En su toma de posesión, los cargos públicos
tienen que jurar hacer respetar la ley no escrita y llorar
para expiar su presunción al ocupar el cargo…

y tienen que proclamar su fe en que toda vida surgió
de la sal de las lágrimas que derramó el dios del cielo
después de soñar en su eterna soledad.

Este poema fue publicado, en forma de folleto, por Amnistía Internacional, sección irlandesa, el día de los Derechos Humanos de 1985. En buena medida es una reivindicación de la utopía no como una sociedad mejor que la nuestra sino como un individuo capaz de ver en paz al prójimo: ya no como un enemigo al que hay que liquidar o como un adversario al que hay que vencer, sino como parte de un destino común llamado humanidad. La verdadera liberación tanto del oprimido como del opresor viene de la conciencia de que nadie está solo en este mundo, de que nadie debe experimentar el odio o la venganza como formas de vida, como impulsos para seguir viviendo. Por eso, la utopía de la conciencia adquiere una importancia real, concreta, en nuestra época, donde el uso de la fuerza o la guerra como simple extensión de la política y la economía globales han vuelto por sus fueros. Heaney, el bardo, sabe que sólo diciendo «no», que únicamente encarnado en cada uno de nosotros la utopía de la concordia, podemos tener una esperanza de futuro. Y aún más: que la utopía posible, auténticamente humana, sólo existe en uno mismo, no en un manifiesto o proclama, en un programa o partido, sino en la vida misma, que respira y ama y sigue su camino:

Regresé de aquella frugal república
con las manos vacías, pues la aduanera
insistió en que sólo mi cuerpo estaba autorizado a pasar.

El viejo se levantó y me miró fijamente a la cara
y dijo que aquél era el reconocimiento oficial
de que ahora ya era un ciudadano de doble nacionalidad.

Después me deseó que cuando llegase a casa
me considerara su representante
y hablase por ellos en mi propia lengua.

Sus embajadas, dijo, estaban por doquier
pero actuaban independientemente
y jamás se reemplazaba a ningún embajador.

La utopía, pues, somos nosotros mismos. Ésa es la lección fundamental de Seamus Heaney. No un ideario político ni una revolución armada. La utopía que en el siglo XXI puede prosperar es aquella que arraiga en la solidaridad con nuestros semejantes, sin fórmulas preconcebidas, sin manuales ni catequismos. La libertad que es de cada quien y la vive cada uno para sí y para los demás, sabiendo que los poderes *de facto* son sólo grandes maquinarias insensibles; comprendiendo que no hay, en esta nueva clase de utopía, ni victorias propias ni derrotas ajenas. Sólo la exigencia personal de no claudicar y de seguir adelante, de mantener abiertas y a la mano todas las expectativas que el mundo ofrece, pues a pesar de la desesperanza y el dolor:

Lo que parece más fuerte hace ya demasiado que dura.
El futuro está en lo que sube desde abajo.

KIRINYAGA: LA UTOPÍA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

Con la caída del Muro de Berlín, en 1989, y el fin de la guerra fría entre las superpotencias, el único poder mundial que quedó en pie fue Estados Unidos, y la única religión oficial del mundo, la cultura del consumo vía la globalización acelerada en todas partes del orbe. Pero la globalización, por ser una presencia arrolladora a través de los nuevos medios de comunicación, pronto comenzó a crear reacciones de todo tipo: desde el aumento del nacionalismo furibundo hasta el regreso de las religiones fundamentalistas en grupos y sociedades humanas específicos.

Néstor García Canclini afirma en *La globalización imaginada* (1999) que:

> un obstáculo clave para que los ciudadanos podamos creer en los proyectos de la integración supranacional son los efectos negativos que tienen tales transformaciones en las sociedades nacionales y locales. Es difícil obtener consenso popular para cambios en las relaciones de producción, intercambio y consumo que suelen desvalorizar los vínculos de las personas con su territorio nativo […] una reacción posible es evocar con nostalgia la época en que la política se presentaba como el combate militante entre concepciones del mundo entendidas como antagónicas. Otra es replegarse en unidades territoriales, étnicas o religiosas con la esperanza de que se acorte la distancia entre quienes toman las decisiones y quienes reciben sus efectos: escaparse por la tangente.

Y García Canclini acepta que estas posturas pueden «mejorar la convivencia en ámbitos restringidos», pero que el aislamiento cultural y las certezas locales son soluciones que dan la espalda al otro, a los otros, por asumir lo propio como único horizonte cultural válido, como única identidad reconocible.

En 1987, un par de años antes de la caída del Muro de Berlín, a Mike Resnick, escritor estadounidense nacido en 1942, le pidieron una contribución a una antología sobre sociedades utópicas. El antologador, Orson Scott Card, sólo le puso dos condiciones: que en la utopía a imaginar cualquier miembro de la misma podía salir de ella por propia voluntad, con lo cual no habría revueltas contra el Gran Hermano, ya que si algo salía mal o no les gustaba, sus integrantes tenían la libertad de renunciar a su quimera. Y segunda condición: que

el relato debía ser contado por un creyente de la utopía, no por un visitante que codificara todo lo que viera y tomara distancia de la misma, como en las utopías clásicas.

Años después, Resnick contaría que «a causa de mi amor por África en general y de mi conocimiento del África oriental en particular, yo escogí escribir sobre la utopía kikuyu y mi cuento se llamó Kiringaya». Pronto, Resnick descubrió que aquel cuento era sólo un capítulo de una visión más amplia y más profunda de la utopía en tiempos de la globalización. Tal empresa lo llevó a trabajar en una serie de relatos, entrelazados alrededor de tal utopía, por más de una década y que tuvo su culminación en su novela *Kirinyaga* (1998), que se sitúa en el siglo XXII, en Kenia, con ciudades contaminadas en las laderas del monte Kirinyaga, donde las hordas de animales salvajes son únicamente recuerdos de un pasado distante y plantas europeas crecen en la sabana africana, creando un ecosistema ajeno a las tradiciones y costumbres ancestrales.

El narrador, el protagonista, es Koriba, un africano de la tribu kikuyu, un hombre cuyos ancestros fueron médicos brujos y él mismo es un hombre educado en Occidente, pero que sabe qué clase de vida llevaban sus antepasados, y como ésta ha sido totalmente trastocada, pues la globalización, con su adaptación de los usos y costumbres de la cultura europea y estadounidense, ha provocado que su pueblo olvide la cultura ancestral, sus costumbres propias. Para lograr una vuelta a los orígenes ninguna parte de África sirve para sus propósitos, por lo que Koriba se empeña en construir una colonia utópica fuera de la Tierra, en un planetoide que recrea las condiciones del África de siglos antes. En él, bautizado como su montaña sagrada, Kirinyaga, Koriba pone su sueño de restablecer el contacto con la naturaleza, sin ciencia ni tecnología que interfiera con los antiguos modos de vida, para que el antiguo orden africano se convierta en el paraíso tan deseado, en la puerta de salida de una realidad globalizada que ya no le permite ser un kikuyu, un africano real. Frente a su hijo, que lo lleva al espaciopuerto para su viaje rumbo a su utopía, la discusión se torna en una toma de posición, en un doloroso deslinde cultural:

> Mi hijo se detuvo junto a mi tienda, sin saber que hacer con sus manos.
> Finalmente las puso en los bolsillos de su elegante traje sastre de seda.
> –He venido para llevarle al espaciopuerto –dijo.
> Yo asentí y me puse de pie.
> –Es hora, pues.
> –¿Dónde está tu equipaje?
> –Es lo que llevo puesto –respondí, indicando mi túnica roja.

–¿Sólo eso vas a llevar? –preguntó, sorprendido.

–No tengo nada más…

–¿Nos vamos? –sugirió–. Afuera hace mucho calor y las moscas son mortales.

–Tú deberías aprender a ignorarlas.

–Yo no tengo que ignorarlas –replicó, casi a la defensiva–. Donde yo vivo no hay moscas.

–Lo sé. Todas han sido exterminadas.

–Lo dices como si fuera un pecado y no una bendición… Tomaremos algunos caminos vecinales –dijo–. Podrás darle un último vistazo al país antes de irte.

–No es mi país.

–¿Vas a empezar con eso de nuevo?

–Mi país rebosa de vida –respondí, enfático–. Este país ha sido ahogado en concreto y acero, o abierto por granos europeos, por fertilizantes europeos.

–Pero, padre, el último elefante y el último león desaparecieron años antes de que tu nacieras. Tú nunca viste Kenia con vida salvaje.

–Sí la vi –contesté.

–¿Cuándo?

Apunté a mi cabeza.

–Aquí.

–Eso no tiene sentido –dijo y vi cómo intentaba controlar su temperamento.

–¿Qué es lo que no tiene sentido?

–Que tú le des la espalda a Kenia y te vayas a vivir en un planetoide sólo porque te quieras despertar al lado de un puñado de animales pastando.

–Yo no le di la espalda a Kenia, Edward –le dije con paciencia–. Kenia es la que nos dio la espalda.

–Eso es simplista. El presidente y la mayor parte del gabinete son kikuyu. Tú lo sabes.

–Ellos se llaman a sí mismos kikuyu. Eso no los hace kikuyu.

–¡Son kikuyu! –insistió,

–Los kikuyu no viven en ciudades edificadas por occidentales –le respondí–. Ni se visten como occidentales, ni le rezan al dios de los occidentales, ni manejan maquinas hechas por ellos.

Para Resnick, África es un mundo que cuenta con los ingredientes esenciales de la utopía como choque cultural:

Como escritor, me parece que hay dos hechos indiscutibles. Primero, que si un día llegamos a las estrellas, las colonizaremos; y segundo, que si colonizamos las suficientes, antes o después entraremos en contacto con una especie inteligente. ¿Qué tiene esto que ver con África? Pues si alguien quiere ver cincuenta y un ejemplos excelentes y distintos de los efectos a largo plazo de la colonización, no sólo sobre los colonizados sino sobre los colonizadores, y de los conflictos de culturas, no tiene más que visitar África […]. Muchas de mis historias son alegorías del presente, especialmente de mis experiencias africanas. Koriba, a pesar de sus defectos, es una persona decente, inteligente, honorable. Sus argumentos no carecen de cierto sentido, de modo que los lectores que no están de acuerdo con él se ven obligados a pensar por qué no lo están.

Por eso Fionna Kelleghan, en su introducción a la obra de este autor, señala que la utopía de Koriba «muestra la preocupación de Resnick por el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, y el dolor que resulta del conflicto entre diferentes culturas», o mejor dicho: entre las culturas locales y la cultura globalizadora. Koriba es, en la obra de Resnick, un santo cuya utopía fracasa porque el resto de los integrantes de su colonia no mantienen las altas cotas de africanidad kikuyu necesaria para que la tecnología no vuelva a imponerse.

Kelleghan asegura que:

Su serie de relatos de Kirinyaga ha resultado ser a un tiempo la más aclamada y la más controvertida de cuantas ha publicado. También es la serie más galardonada de la historia de la ciencia ficción. Estos diez relatos narran los actos y motivaciones de Koriba, un *mundumugu* (brujo) de la etnia kikuyu, que construye lo que él considera una utopía del estilo de vida tradicional de los kikuyu en el planetoide terraformado Kinyaga que finalmente fracasa. Koriba es otro de los personajes imperfectos de Resnick que desea imponer sus propios criterios del bien y del mal sobre una comunidad, y que se ve frustrado cuando su tribu empieza a rebelarse.

Estos relatos, narrados por Koriba, están recitados en una pauta formal que es muy diferente a la voz habitual de Resnick. Koriba ha recibido una educación occidental, pero da la espalda a la cultura europea para preservar las tradiciones kikuyu, que incluyen vestimenta, técnicas agrícolas y otras costumbres, especialmente la de la primacía del *mundumugu* en la comunidad. La dignidad y sabiduría de los kikuyu se nos presenta a través de varios recursos estilísticos. Entre éstos, cada relato viene prologado por una fábula nativa (inventada por Resnick) que presagia la moraleja de la historia, así como una formalidad en el diálogo casi ritual.

Kirinyaga tiene como subtítulo: «Una fábula de utopía». Y es un retrato veraz, en sus sueños y pesadillas, de un regreso al pasado como si el pasado, en su «pureza», fuera el mejor lugar para vivir nuestras vidas. Y la pregunta fundamental aquí, a la que Koriba parece responder con estoica certidumbre, es: ¿adónde pertenezco? O aún más precisamente: ¿a qué época de la historia pertenezco?, ¿cuál es el mito al que me adscribo? Pero cuando un sencillo dolor de muelas hace estallar el orden utópico y se pasa de las curas tradicionales a la medicina del siglo XXI, Kirinyaga, la utopía, ha dejado de ser un orden deseable y se ha vuelto una zona de conflictos entre quienes quieren vivir con moscas zumbonas a su alrededor y los que desean un ambiente controlado para su confort y comodidad. Al final, de nuevo en la Tierra y en su natal Kenia, Koriba vuelve a la montaña de Kirinyaga:

Silenciosos, ocupados en nuestros propios pensamientos, dejamos Nairobi atrás. Comparé entonces mis emociones de ahora con las que tuve cuando dejé Kenia para viajar al planetoide. Yo estaba lleno de optimismo entonces, estaba seguro de que podría crear una utopía como la había imaginado en mi mente.

Lo que entonces no alcancé a comprender es que una sociedad puede ser utópica sólo por un instante –una vez que alcanza un estado de perfección que no puede ser cambiado y todavía es una utopía–. Y es que la naturaleza de las sociedades es crecer y evolucionar. Yo no sé cuándo Kirinyaga se convirtió en una utopía. Ese instante vino y se fue sin que yo me diera cuenta.

Ahora ando de nuevo buscando la utopía, pero esta vez de una forma más limitada, más natural: una utopía para un solo ser humano, un hombre que conozca su propia mente y que prefiera morir antes que negociar. Yo me extrañé en el pasado, pero desde que dejamos Kirinyaga soy más viejo y más sabio. Me siento más sereno, con una quieta certidumbre… la de volver a casa, a mi hogar.

Lo que Resnick nos ofrece en *Kirinyaga* es una lección de humildad:

la utopía ya no puede ser un sueño exclusivamente intelectual, donde sólo la razón domine, porque los sueños de la razón producen monstruos. La utopía debe nacer, igualmente, de un sentimiento expansivo y liberador; de una emoción que no olvide jamás que ella sólo puede construirse a escala humana. Ni más ni menos. O como el propio Koriba descubre ya en la Kenia terrenal del siglo XXII: la utopía ya no está localizada en su cabeza, ahora Koriba apunta a su corazón, el verdadero hogar de las quimeras, la auténtica casa del deseo. No una imagen idealizada del pasado o del porvenir, sino un órgano vivo y palpitante, en continuo movimiento, donde la vida sea compleja y heterogénea, donde no haya respuestas absolutas a preguntas difíciles. Porque, como dice Koriba cuando comprende que utopía es él mismo: «Kirinyaga no es un edén. Es sólo una montaña en medio del desierto». Son los sueños y esperanzas que en ella depositamos los que la convierten en un símbolo, los que le dan la categoría de paraíso, los que no impelen a ascender por sus flancos para tocar el cielo inmaculado, su ambigua potestad.

ANDRÉI TARKOVSKI: LA UTOPÍA DEL AGUA COMO ESPEJO

El agua es el espejo más antiguo con que el ser humano cuenta. Espejo que nos devuelve la mirada desde la quietud o el movimiento. Por el agua transcurren las imágenes de nuestra infancia, los signos de nuestro paso por la Tierra, sueños y fantasmas, profecías y engendros. Agua que piensa por sí misma, bálsamo que cura, líquido que nos ofrece su bautismo, oráculo que interviene en nuestras vidas, lenguaje que fluye y nos pronuncia. El tiempo se pierde y se reencuentra en el agua misma. Futuro, presente y pasado forman parte de sus ondulaciones y remolinos, de sus turbulencias y vorágines. El tiempo es un tejido de entrelazadas percepciones, como el río del Heráclito borgeano: siempre el mismo y siempre otro. Para el cineasta ruso Andréi Tarkovski (1932-1986) el agua es una especie de *I-Ching* que la naturaleza pone a nuestra disposición, con el fin de que entreveamos lo que fuimos y seremos, lo que creemos ser y lo que realmente somos. En sus películas, el agua es la que dicta las acciones, la que previene del peligro o la que nos sitúa en la senda del milagro. Interlocutora privilegiada, testigo de nuestros actos, el agua es un enigma que encierra otros enigmas. Tarkovski, director y guionista de sus propios filmes, lo dijo poco antes de su muerte: «No hay nada más hermoso que el agua […] Lo importante es que el agua es muy dinámica. Transmite movimiento, profundidad, cambio, luz, reflejo… No imagino ningún filme sin agua». Y es que para Tarkovski, del agua nacen los sueños, brotan las utopías, fluye el tiempo en todas direcciones.

Los personajes que aparecen en la obra de este cineasta visionario son individuos solitarios o marginados (artistas, locos, huérfanos, delincuentes, profetas), personas que se sienten incómodas con el lugar que ocupan en este mundo. Son seres que siempre hallan tiempo para contemplar el universo (el suyo propio, el más íntimo, el más remoto) en el agua que los circunda, en la soledad que los acompaña. Como si vivieran en una inmensa placenta, sus protagonistas buscan una traducción de sus dudas o certidumbres en ese líquido amniótico

que los rodea, los limita o los interroga. Como si ellos mismos fueran agua que fluye hacia un mar desconocido, hacia un destino insondable, llevan a cabo su travesía personal, su viaje iniciático, su periplo cósmico a través de este elemento natural. Son, pues, de la misma familia que los personajes de Melville y de Conrad: saben que sus vidas están regidas por los cambios de clima (tormentas, calmas y ciclones), que forman parte tanto de un mar interno (el de sus sueños, el de sus almas) como de uno externo (el mar extraterrestre en *Solaris*, la zona prohibida en *Stalker*, la tierra de nadie en *La infancia de Iván*, las aguas termales en *Nostalgia*). Entre ambas realidades viven y conviven, como peregrinos en tierra extraña, como sonámbulos racionales o creyentes lúcidos. Son habitantes de un tiempo mítico, de un espacio irrepetible y cambiante, donde todo lo que ha sucedido volverá a ocurrir, pero de otra manera, bajo una luz distinta.

En el cine de Tarkovski, la naturaleza toda tiene un carácter sagrado, esencial y religioso. Es una fuerza por sí misma. Da y toma. Otorga dones y socava energías. Es padre colérico, madre amantísima y espíritu insuflado de misterio. Ninguna de sus motivaciones es comprensible en términos humanos. Ella se manifiesta con sus propias leyes y sus propios códigos. Es un lienzo donde la razón queda atrapada, un paisaje que cambia según el ojo que lo mira. Para entenderla hay que creer en ella, como si fuera una manifestación esencial (sin artificios, sin explicaciones) de lo divino; como un lenguaje que, a pesar de ser indescifrable, es capaz de entablar comunicación con cada uno de nosotros. La tragedia reside, por supuesto, en las voces que se entrecruzan sin oírse, en el diálogo de sordos que es la relación del hombre con la naturaleza. Esa mutua incomprensión, esa nostalgia por un vínculo edénico, es la que permea toda la obra de Andréi Tarkovski, un cineasta que sabía que, en este mundo, «existe únicamente el sufrimiento y el dolor»; que la infelicidad es el emblema perpetuo de la condición humana; que la vida es una ruptura, una herida, una historia imperfecta, inconclusa: sangre que fluye, agua que pasa y nos desplaza hacia otros tiempos, hacia otras vidas, hacia otras imágenes.

En la era de la celeridad de las imágenes, Tarkovski se dio tiempo para describir el mundo sin el peso del tiempo. En sus filmes, todo es una larga exposición interminable, un plano donde cada objeto es contemplado con detalle infinito y cada sujeto que aparece se nos muestra con parsimonia, como un mapa que se desdobla ante nuestra vista. El tiempo fluye, sí, pero a un ritmo natural, desde su propia,

inextricable naturaleza. El director deja de dirigir y es dirigido por el curso de la vida. Él sólo es un *voyeur* de rasgos, gestos, movimientos inarticulados y miradas que vagan por un paisaje intemporal. Sus personajes no habitan nuestro mundo sino un escenario metafísico, fantasmagórico, donde la realidad carece de fronteras reconocibles, definidas. Borroso mundo feliz.

¿Cuál es el impulso del cine tarkovskiano? La magia. ¿Pero qué clase de magia? La que el espíritu humano sostiene como una vela encendida ante el altar de dioses inescrutables pero incapaces de quitar la vista de sus impredecibles criaturas. ¿Cómo se da esta magia? Es un don. Azar y necesidad a un mismo tiempo. ¿Cómo actúa en el mundo? En ráfagas de luz, en parpadeos, en el movimiento de las cosas, en la gracia que nos ofrece un rostro endurecido, una mirada de terror o de esperanza. ¿Para qué sirve esa magia? Para sentirnos menos solos en la vacuidad de un cosmos que nos ignora, pero que guarda en su seno maravillas destinadas a nuestro solaz o nuestro asombro. No a nuestro conocimiento o comprensión.

«Mi biografía personal no fue nada feliz», escribió Tarkovski en el prefacio a su libro *Esculpir el tiempo*, publicado en 1986, el mismo año en que murió de cáncer. Contemplar su obra cinematográfica, sin embargo, no ofrece una felicidad fácil o dulzona, pero da algo parecido a la tranquilidad de un buen sueño, de uno donde se viaja a lugares desconocidos pero con personas que uno acaba por considerar familiares suyos. El que aprecia el cine de Tarkovski forma parte ya de una gran familia, de una vieja estirpe: la de quienes viven esperanzados en un mundo que les ha dado la espalda. Y, para quien no cree, eso es la felicidad suprema, el acto más heroico: creer.

El cine tarkovskiano es un paseo por el infierno. Una exploración poética por la tierra de nadie de nuestras especulaciones filosóficas y nuestras creencias religiosas. No un cine de desastre exterior o una radiografía de la caída de un héroe, sino una bitácora del sonámbulo que atraviesa, sin ayuda de nadie excepto de sus propios fantasmas, los círculos del infierno para rescatar a la Ofelia de sus sueños, a la Eurídice de sus deseos. Inútilmente, por cierto. Porque todo deseo es humo en las manos, polvo en el viento.

¿Qué nos cuenta el cine de Tarkovski? Una odisea frustrada. El viaje de regreso a casa que pocas veces concluye con un final feliz, con su propósito cumplido. Porque volver a casa es pensar en regresar al origen confiando en que todo lo que se ha dejado esté como se hallaba a la hora de la partida: sin cambios ni transformaciones. Pero el Ulises

que vuelve encuentra, tal vez, las cosas en su lugar, pero las personas que lo esperan ya son otras, ya no son las que el viajero ha añorado por tanto tiempo. Así, la única manera de regresar al origen es soñarlo con los ojos abiertos. O morir para que el muerto pueda acceder al fúnebre paraíso de la vida embalsamada, de la memoria inmóvil en el instante de su mayor gozo o felicidad.

El cine que Tarkovski propone no cuenta una historia: sigue el trayecto de un periplo. Es una obra cerrada en sus propios misterios, un enigma sólo descifrable a golpes de iluminación. Pienso en la escena del tren que toman los viajeros que incursionan, clandestinamente, en la zona prohibida. Cada uno ensimismado en sus pensamientos mientras el paisaje pasa junto a ellos como una mancha borrosa. Vemos sus caras, su desesperación esperanzada, y sabemos que ellas son un reflejo de nuestros rostros de espectadores. ¿De qué se trata esto? ¿Adónde nos conduce? Al final, si tenemos la paciencia necesaria, sabremos la respuesta. ¿La respuesta? Está en tus ojos, en tu mirada que ve el mundo que pasa y pasa y sigue pasando. Interminablemente. Interminablemente ansiosa de un propósito, de una causa.

La historia humana como un río de sangre, como una civilización tras otra hundidas en el fango. La metralleta y el Santo Grial son, en las aguas del tiempo, discursos paralelos, la otra cara del milagro. Para Tarkovski el futuro es un simple residuo del pasado; una capa superficial, plena de artificios tecnológicos y soberbia racionalista, sobre una condición humana herida, miserable, ansiosa de redención. El hombre que explora zonas prohibidas (*Stalker*), planetas distantes (*Solaris*) o tierras infieles (*Andréi Rubliov*) no anda buscando otra cosa que recuperar su propia alma, devolverla al equilibrio inmanente de la naturaleza, al paraíso por todos anhelado.

El cine de Tarkovski es moroso, hecho de largas respiraciones y reiteraciones. Cine que se da a sí mismo todo el tiempo del mundo para exponernos un rostro, una mirada, un gesto particular. Cine donde la luz es personaje principal junto con la nitidez, la sombra, el claroscuro y la transparencia. En su obra cinematográfica, el espectador necesita ser paciente para recibir su recompensa. Como un ejercicio ascético para monjes de clausura, su cine es una lección de contemplación y silencio. Pocas palabras. Y mucha atención concentrada en el murmullo de las aguas, en el ruido del tren sobre la vía, en el aleteo de las palomas en un templo italiano en pleno abandono. Tarkovski sabe que los prodigios surgen en los lugares más

humildes o apartados, en los sitios comunes y corrientes, donde nada es lustroso ni parece bello. La belleza del mundo es cosa aparte: es un instante de iluminación, un relámpago en el cielo despejado. La aparición de algo que vive o perdura o existe más allá de la comprensión humana, más allá de toda explicación. El arte es una religión que resplandece en el silencio, al margen del poder.

Tarkovski es, no hay que olvidarlo, un cineasta ruso. La historia le pesa y eso es obvio en sus primeras películas: *La infancia de Iván* (1962) es una crónica de la Gran Guerra de 1941-1945 entre los dos imperios totalitarios de Hitler y Stalin. Pero Tarkovski no cree en el discurso patriotero sino en la trampa del poder, que no permite escapar a nadie de su engranaje implacable. No, al menos, en la realidad sucia y traicionera de una guerra donde el enemigo es el miedo, donde la vida es un caminar todos los días por la cuerda floja, sin amigos auténticos pero con enemigos verdaderos que sólo buscan tu muerte. Es el adversario, parece decirnos, el que define, el que da identidad a mis actos, a mis creencias.

¿Cómo escapar del horror del mundo? A través de los sueños. Para Tarkovski el sueño es una salida, un escape, una ventana que se abre a un mundo más tranquilo y más sensato. Un orbe donde todo está como debe: con una madre viva, con una esposa a tu lado, con una vida vivida sin reparos ni traiciones. El mundo de los sueños es en su obra la parte más legítima y trascendente de nosotros mismos. La que nos da valor y valía.

¿Cómo entrar en la otredad del sueño? No durmiendo necesariamente. Las posibilidades del cine de Tarkovski nos llevan a caer sobre el reflejo de las aguas o a mirar, como la Alicia de Lewis Carroll, al otro lado del espejo. ¿Y qué vemos allá? Nuestro rostro verdadero. ¿Y cómo es ese rostro? El de un niño perdido en la noche y en busca de refugio. El de una casa que arde. El de una mujer que se ama por ausencia. Sí, el rostro de la nostalgia más íntima, del dolor más desamparado, es el que aparece cuando cerramos/abrimos los ojos ante una obra que se multiplica como una muñeca rusa: en su interior siempre estamos nosotros, más pequeños pero con las mismas heridas y detalles.

El guía a lo desconocido sabe que no sabe. Sus acompañantes, los que han puesto su vida en sus manos, creen saber el precio que deben pagar por indagar en lo prohibido. Uno busca el perdón a sus culpas de antaño. El otro quiere destruir el laberinto, acabar con el mito. El guía sólo sabe que no sabe: ésa es la llave de entrada. Cuando sepa por

qué no sabe tendrá la llave de salida. Por eso el *Stalker* sufre: de antemano conoce el precio de entrar/salir del laberinto, el costo real para su espíritu.

Para disfrutar el cine de Andréi Tarkovski hay que ser un santo y aceptar que el ritmo del mundo, y hablo aquí del ritmo natural del mundo, no pasa por MTV, no es un anuncio comercial que sólo cuenta con medio minuto para lanzar su mensaje o su producto. El ritmo tarkovskiano es el de un corazón que se aquieta, el de ser en animación suspendida. Consciente. Hipersensible.

El cine de Tarkovski es, a pesar de las distancias estéticas y conceptuales, un hermano gemelo de la música minimalista de Steve Reich o Philip Glass: un concierto donde la variación de un solo tema impera. ¿Cuál es ese tema? El de la orfandad del hombre. El de la vida que no se cansa de luchar por captar el mundo en sus matices más hondos, en la sutileza perentoria de sus imágenes.

¿Sentimos nostalgia del futuro? Sí, por supuesto. ¿Qué nostalgia específica es el futuro? Una que nos hace recordar lo que vendrá cuando descubramos que hemos soñado nuestra infancia. Para Tarkovski, el futuro es destino. Una quimera que hemos hecho, destruido y rehecho innumerables veces. Un eterno retorno que nos devuelve al primer día de la creación. Gracias a este tiempo cíclico somos seres inmortales, niños jugando a las escondidas en el laberinto de la eternidad.

La ciencia ficción de Andréi Tarkovski no tiene nada que ver con los autores en que se basa. Las obras de Stanislaw Lem (*Solaris*) y los hermanos Strugatski (*Stalker*) son un trámite incómodo, un documento para obtener lo que Tarkovski buscaba con ahínco: la posibilidad de contar, por dos o tres horas, un poema visual. La metáfora de una humanidad cuyo porvenir carece de efectos especiales y vive de afectos profundos. El cine tarkovskiano no tiene nada de ciencia y sí mucho de religión. Su basamento es la fe en el hombre, la fe de que Dios nos hizo para probarse como creador. Y aunque fracasemos como experimento, el solo hecho de fracasar implica que servimos al menos para que la divinidad perfeccione a sus criaturas en próximas tentativas. Por eso, al final de *Stalker* vemos a la hija del guía como una nueva etapa de la evolución humana. Como el feto cósmico de *2001: una odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, esa niña, que cuenta con poderes extrasensoriales, nos está avisando de lo que viene: el silencio que habla sin moverse, la luz que brilla en el fondo de nuestra conciencia. El horror de ser, de sentirse diferente de

los demás. De ser algo más y algo menos que humanos.

¿Qué nos espera en el futuro de Tarkovski? ¿Nuevas modas? ¿Nuevos modos? ¿Máquinas portentosas? ¿Invenciones gigantescas? El mañana que este director de cine nos descubre nada tiene que ver con Hollywood y su fábrica de sueños en serie: ningún lugar común, ningún cliché al gusto infantil, que se traga todo robot o extraterrestre que le pongan enfrente. El porvenir no es una ilusión llena de fuegos de artificio y trucos para incautos, sino una mesa de madera, un edificio abandonado, un mundo viejo, estéril, emponzoñado. Algo que es más ruina que palacio, más erosión que arquitectura. Orbe en decadencia que sólo asombra porque no ha desaparecido del todo.

En cierta medida, bajo una cronología del autoconocimiento, la obra de Andréi Tarkovski es una meditación que, película tras película, va aclarando su propio juicio con respecto al mundo y al papel que el ser humano desempeña en él. El suyo es un camino de la experiencia que muda de piel hasta desnudarse, que se sincera con el espectador a través de un laconismo cinematográfico, de un estoicismo que rehúye toda propaganda, toda ideología.

Tarkovski escribió en *Esculpir el tiempo*: «Creo que es siempre a través de una crisis espiritual que uno se cura. Una crisis espiritual es el intento de encontrarse uno mismo y de adquirir una nueva fe». La fe que confirma las potencialidades del ser al atravesar la senda del dolor y la esperanza. El elemento trágico que nos hace escoger nuestro destino, cumplirlo a cabalidad. A pesar de todo y de todos.

En *Esculpir el tiempo*, Tarkovski señala que en sus películas sólo buscaba resaltar «esa cosa esencialmente humana que no puede ser disuelta o destruida y que se forma como un cristal en el alma de cada uno de nosotros y constituye su valor». El elemento fundamental que hace del cine una epifanía, un momento de iluminación que vuelve consciente al público «de su necesidad de amar y de dar amor, así como de la belleza de la que están rodeados». Percatarse del mundo por lo que es en verdad y no por la máscara del cinismo o el artificio que cubre su naturaleza conflictiva, contradictoria.

Andréi Tarkovski nunca se vio a sí mismo como un director del cine de género. No se puso el disfraz de experto en la Segunda Guerra Mundial o en el arte ruso medieval o en el psicoanálisis. En sus dos filmes de ciencia ficción, la parafernalia de este género literario sólo sirvió de pretexto (*Solaris*) o fue dejada totalmente de lado (*Stalker*). En ambas películas, Tarkovski tomó lo que necesitaba para contar, una vez más, «el tema de nuestras raíces: nuestros lazos con la casa

familiar, con nuestra niñez, con nuestro país; con la tierra». Y que esas raíces son incompatibles con el materialismo histórico que se imponía, a rajatabla, en el arte y la cultura de la Unión Soviética, donde Tarkovski se había educado, trabajaba y vivía: su visión cinematografía es la de un místico en una era que abomina de toda trascendencia espiritual, de toda metafísica. Como un artista excepcional que vivió tiempos extraordinarios (el estalinismo, la guerra fría, el fin del colonialismo), pudo decirnos, en palabras e imágenes, que un creador «busca destruir la estabilidad de la sociedad para acercarse cada vez más al ideal. La sociedad busca la estabilidad, el artista busca el infinito».

¿Qué infinitos son los que aparecen en *Solaris* y *Stalker*, sus películas de ciencia ficción? Volvamos a Tarkovski mismo: para él toda experiencia, no importa lo ordinaria o doméstica que sea, tiene un propósito cósmico. Como piedra en el agua, sus ondas se extienden en todas direcciones y su resonancia es eterna. Cada ser es imprescindible, cada alma, un campo de batalla. Cada espíritu humano está para dar la cara mientras el mundo sucumbe. Así, en *Solaris*, Tarkovski desarrollaba una trama sobre personas que vagaban

perdidas en el cosmos y, por lo mismo, obligadas a adquirir y dominar un poco más de conocimiento, quisiéranlo o no. Esta interminable búsqueda del conocimiento, dada al hombre fortuitamente, es fuente de una gran tensión, ya que implica ansiedad constante, dificultades, dolor y frustración, puesto que la verdad absoluta nunca puede ser conocida. Por otro lado, está también la conciencia del hombre, lo cual significa que se atormentará siempre que infrinja la ley moral, y en ese sentido la conciencia es también un elemento trágico. Los personajes de *Solaris* se encuentran agobiados por los reveses, y la salida que les ofrecimos fue ilusoria. Consiste en sueños y en la oportunidad de reconocer sus propias raíces –esas raíces que ligan por siempre al hombre a la Tierra que lo sustenta–; pero aun esos lazos se han hecho irreales para ellos.

Para Tarkovski los sueños deben transformarse en realidad, y no al revés. La realidad vuelta ilusión es una indisciplina del arte, un juego que él se negaba a jugar.

En *Stalker*, por su parte, el tema principal es «la dignidad humana […] y cómo un hombre sufre cuando carece de respeto por sí mismo», porque lo que Tarkovski relata es una épica del individuo en falta, del ser imperfecto que yerra por el camino de la vida:

Hay que recordar que cuando los personajes de la película inician un viaje a la Zona tienen como destino un cierto cuarto donde, según se nos dice, se concederá a cada quien su más profundo deseo, y que mientras el Escritor y el Científico van, guiados por Stalker, en su azaroso camino a través de la extraña llanura de la Zona, su guía les cuenta una historia verdadera, o una leyenda, acerca de la existencia de otro *stalker*, apodado Dikoóbraz, el cual había acudido al lugar secreto para pedir que su hermano, al cual habían matado por causa

suya, sea resucitado. Cuando Dikoóbraz regresó a casa descubrió, sin embargo, que se había vuelto inmensamente rico: la Zona, pues, le había concedido el que en realidad era su más profundo deseo, y no aquel que él quería creer que lo era realmente. Y Dikoóbraz había terminado por ahorcarse. Cuando finalmente llegan a su destino han pasado por muchas cosas: han pensado acerca de sí mismos, se han evaluado a sí mismos y no tienen el valor de cruzar la puerta del cuarto por llegar al cual han arriesgado sus vidas. Se han hecho conscientes de que en el nivel más profundo, y más trágico, de la conciencia, eran imperfectos. Habían tenido el valor de verse a sí mismos y habían quedado horrorizados: al final, sin embargo, no tienen el valor de creer en sí. La llegada de la esposa de *Stalker* al café en el que el Escritor y el Científico están reponiéndose, los enfrenta a un fenómeno enigmático y, para ellos, incomprensible. Frente a ellos está esa mujer que ha pasado miserias inenarrables a causa de su marido y que ha dado a luz a una hija de él enferma, y sigue sin embargo amándolo con la misma devoción desinteresada e irreflexiva de cuando era joven. Su amor y su devoción constituyen ese milagro final que se puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío moral que envenenan al mundo contemporáneo y de lo cual tanto el Escritor como el Científico son víctimas.

«El amor es nuestra única posesión común e incontrovertiblemente positiva, aun cuando no sepamos bien a bien cómo amar», dice, desafiante, Andréi Tarkovski. Y su desafío va más allá de la ciencia y alcanza a géneros que nacen de la razón y no de la fe. A ello se debe su falta de atención al ropaje clásico de los filmes de ciencia ficción de su época. Y también sus dudas al filmar estas películas y crear, no un producto conocido, sino una anomalía, una zona libre en el territorio del cine contemporáneo de ciencia ficción:

No me habían interesado, por lo mismo, ni la fantástica trama de *Stalker* ni el argumento de *Solaris*. Por desgracia, el elemento de ciencia ficción de *Solaris* se hizo muy prominente a pesar de todo y se convirtió en una distracción. Fue interesante construir los cohetes y las estaciones espaciales requeridos por la novela de Lem, pero hoy me parece que la idea central de la película habría resaltado más vívida y más fuertemente si hubiéramos hecho caso omiso de todo eso. Creo que la realidad a la que el artista debe recurrir como medio para decir aquello que debe decir del mundo, debe ser –si se me permite la tautología– real; en otras palabras, debe ser entendible por cualquier persona y debe serle familiar desde su más tierna infancia. Y mientras más real sea, en ese sentido, una película, más convincente será el pronunciamiento del autor. Sólo la situación básica de *Stalker* podría ser llamada, en términos estrictos, fantástica. Era conveniente porque ayudaba a delinear más claramente el conflicto moral central de la película. Pero en términos de lo que realmente ocurre a los personajes, nada hay que sea fantástico. Se quería con la película que el público viera que todo estaba ocurriendo en ese momento y en ese lugar, que la Zona estaba junto a uno. A menudo se me ha preguntado qué es la Zona y qué simboliza, y se han propuesto muy extrañas conjeturas al respecto. No he podido sino enfurecerme y desesperarme ante tales preguntas. La Zona no simboliza nada, del mismo modo que nada simboliza alguna otra cosa en mis películas: la Zona es la Zona, es la vida, y por el hecho de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir con bien. Si lo logra o no, depende de su propia autoestima y de su capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que es solamente pasajero. Siento que es mi deber estimular la reflexión sobre aquello que es esencialmente humano y eterno en cada uno, lo cual dejamos de lado demasiado a menudo, aun cuando el destino de cada persona esté en sus manos. Pero estamos demasiado ocupados persiguiendo fantasmas e hincándonos ante ídolos. Al final, todo se reduce al único elemento con el cual una persona puede contar a lo largo de su vida: su capacidad de amar.

Tarkovski está muerto. Hoy es un fantasma en *Solaris*, una sombra

huidiza en *Stalker*. Su obra, sin embargo, se mantiene en pie y nos impele a mirarla, a verla por lo que es y no por lo que nosotros queremos que nos diga: es como una melodía que resuena, con aires de otras épocas (¿arcaicas? ¿futuras?), en nuestros oídos habituados sólo al estruendo. Fue un visionario que siguió la máxima de Pushkin: llevar a la perfección los frutos de su pensamiento; un artista capaz de afirmar su imaginación en todo tiempo y lugar en que el arte toca, con su gracia, con su fuerza intacta, el corazón de la humanidad, para devolvernos así la luz que nos hace falta:

> El arte nos hace aprehender la realidad a través de una experiencia subjetiva. En ciencia el conocimiento del mundo asciende a través de una escalera sin fin, y una etapa sucede a otra, negando a veces la anterior en nombre de una particular verdad objetiva. En arte el conocimiento es siempre una nueva y única visión del universo, un jeroglífico de verdad absoluta. Es recibido como una revelación, como un deseo súbito y ardiente por aprehender intuitivamente las leyes del universo: su belleza y su fealdad, su ternura y su crueldad, su infinitud y sus límites. El artista lo expresa a través de la imagen, *sui generis* detector del absoluto. A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito dentro de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma.

Pero de una forma cinematográfica que fluye como agua que atraviesa nuestra mirada, como imágenes de un sueño del que no queremos despertar. Un sueño hipnótico, hermético, lacerante, donde ser feliz es la opción menos realizable, pero la única digna de mantenernos con la frente en alto mientras todo, a nuestro alrededor, se hace añicos. Incluyendo el futuro que idealizamos y el presente en que vivimos. Revelaciones de un espíritu libre en un mundo de esclavos. Poesía visual en estado puro, como una sobredosis de ensimismamiento, de éxtasis místico a las puertas de la percepción, entre las ruinas de un mundo soberbio, despótico, incapaz de oírse a sí mismo y aprender, así, de sus errores, de sus horrores, para no regresar al punto de partida, al instante atroz en que un ser humano deja de ver a los otros como sus semejantes, como su prójimo.

Al final, el tiempo pasa, el agua fluye. Al final, alguien voltea a vernos desde el futuro y en su mirada hay desencanto, desesperación. Esa mirada sabe cuántos fracasos nos esperan, cuántas estupideces más vamos a cometer en nombre de una causa, un partido, una religión. Ese personaje, sin embargo, no nos rechaza o nos desdeña: al contemplarnos como lo que somos –seres ciegos a la belleza del mundo– se está contemplando a sí mismo, y al hacerlo reconoce, muy a su pesar, que nuestra estirpe es la suya, que de ese linaje proviene todo cuanto es, incluso sus más cercanas pesadillas, sus sueños más remotos. Una utopía hecha de luz y movimiento, de nostalgia y

beatitud. Como afirmó Arseni Tarkovski, padre de Andréi, en su poema «La vida, la vida»:

> No creo en presentimientos
> y las premoniciones no me asustan…
> No hay muerte en la Tierra.
> Todo es inmortal, todo.
> La realidad y la luz existen,
> pero no la muerte o la oscuridad…
> El futuro se cumple aquí y ahora.

HAYAO MIYAZAKI: LA UTOPÍA DEL VUELO

Para una obra cinematográfica como la de Hayao Miyazaki (Tokio, 1941), el maestro del cine de animación japonés, es necesario acercarse a su trabajo visual desde los temas mismos que presenta en sus películas. En ellas, lo mismo en los filmes que ha dirigido como en aquellos otros que ha producido desde su estudio Ghibli, podemos descubrir las obsesiones que han hecho de su cine un arte que salta las fronteras de la cultura japonesa para incidir en el mundo contemporáneo, creando una serie de relatos fabulosos que abarcan lo mismo una mirada crítica al pasado militar de su país como una visión de la lucha entre civilización y naturaleza, historias que a primera vista pueden parecernos cuentos de hadas o narraciones fantásticas, pero al introducirnos en sus respectivos universos comprobamos que son un testimonio, en ocasiones cruel, a veces tierno, de un paraíso perdido en la infancia de su autor, de un edén aún no subvertido por el dolor de la muerte, por la corrupción de la realidad. Utopías que tienen en el vuelo la metáfora perfecta de la libertad y en la magia el escudo contra las fuerzas que socavan la belleza del mundo. En cierta forma, Miyazaki es el último visionario romántico que ha decidido pelear sus batallas en el campo más preciado y vulnerable de nuestros días: el de la imaginación, el de la fantasía.

Nubes. Si algo tiene la firma de Miyazaki en todo su cine son los cielos que sirven de telón de fondo para las peripecias de sus protagonistas. Cielos como árboles frondosos cuyos frutos mayores son nubes que casi tocan la tierra. Y las nubes de Miyazaki parecen salir de un cuadro de Turner tal y como lo describiera John Ruskin: «Entre el cielo y el hombre llegó la nube, siendo su ser como hoja que cae, y en parte como el vapor que se eleva». Y Ruskin añade que las nubes son «pirámides colosales, enormes y firmes», capaces de sostener la eternidad entre sus fronteras evanescentes. Las nubes, en Miyazaki son mensajeras del mundo más allá del mundo en que viven los protagonistas de sus películas animadas: heraldos de guerras que se

aproximan, de diosas que descienden flotando desde las alturas. Las nubes también sirven como guardianes de secretos milenarios, como tormentas que mantienen alejados los males de la civilización, las enfermedades del progreso. En la obra de Miyazaki, el descansar boca arriba sobre la hierba y contemplar los cielos cargados de nubes que vuelan a ras de tierra es un placer insondable, un acto de comunión con el universo que cambia a cada parpadeo. Las nubes son emisarios de las transformaciones por venir, de las aventuras que están por comenzar.

Umbral y viaje. Todo reino mágico tiene sus rituales de acceso a sus dominios. Y estos rituales hay que tomarlos en serio so pena de no poder escapar a su influjo. La cultura japonesa que Miyazaki representa es una ceremonia de respeto por los otros mundos que habitan en nuestra propia realidad, pero que no alcanzamos a percibir en toda su magnitud. La lección de su cine es precisa y contundente: para poder pasar a la comarca de los sueños, al país de los seres fantásticos y los temibles fantasmas, hay que cumplir con cada protocolo o sufrir el castigo por nuestra ignorancia y nuestra ceguera. Valgan como ejemplo los padres que por gula, por comerse los alimentos que están consagrados a los espíritus, acaban transformados en cerdos en *El viaje de Chihiro* (2001). Miyazaki parece decirnos que para contemplar lo maravilloso hay que pagar un precio. Y a veces ese precio es nuestra propia humanidad.

El mundo victoriano. Aunque el mundo contemporáneo aparece en varias de las películas de Miyazaki, el horizonte histórico de buena parte de su obra es el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Sus personajes se ubican en una especie de *steampunk* visual, un relato punk a la velocidad del vapor, donde inventos futuristas se asientan en orbes campesinos y en ciudades repletas de carruajes, en cuyos cielos hacen piruetas aviones primerizos, y en cuyas calles compiten espadachines y armas de fuego. Un mundo europeo, victoriano, austrohúngaro, donde conviven damas intrépidas y caballeros sobrenaturales, donde la magia lucha contra cañones, automóviles de carreras y tanques de guerra. Una Europa alternativa donde los totalitarismos aún no levantan del todo la cabeza y los antiguos reinos anteriores a la Primera Guerra Mundial siguen su marcha con desfiles y bandas musicales, con niños en bicicleta y panaderías humeantes. Un mundo de vidas benignas y fiestas comunitarias.

Espíritus del bosque. Para Miyazaki, el mito mayor es el de la tierra moribunda. En sus películas más duras, menos infantiles, como *Nausicaä del valle del viento* (1984) y *La princesa Mononoke* (1997), los espíritus de la naturaleza, las deidades que insuflan vida a la flora y a la fauna en estado salvaje, siempre están bajo el asedio de una civilización que destruye lo que encuentra a su paso, siempre están en retirada frente a las ambiciones humanas y los desechos tóxicos de una tecnología depredadora, insaciable, que contamina todo lo que toca y envenena el aire y el agua, los bosques y las selvas, por pura arrogancia. En *La princesa Mononoke*, la vida aldeana se vuelve un trabajo desenfrenado para construir armas de fuego. *Nausicaä* es una tierra futura donde la humanidad se aferra a unos cuantos valles libres de vientos tóxicos. Pero Miyazaki no es maniqueo. Su sentido ecologista no es tan simple como el de la lucha entre el bien y el mal. En realidad, sus héroes y heroínas no toman partido por ningún bando, sino que sirven de intermediarios entre ambos contendientes. Así, la guerra entre civilización y naturaleza se detiene cuando los representantes del progreso recapacitan ante el desastre que cometieron y los defensores de la naturaleza declinan seguir usando la violencia en su lucha. El cine de Miyazaki casi siempre termina en una tregua, en el momento en que sus protagonistas se conceden tiempo para reflexionar. Y, por ende, tal reflexión incumbe igualmente a sus espectadores. Después de la destrucción no viene la calma: viene la autocrítica, la meditación con los ojos abiertos ante nuestras propias responsabilidades.

Muchachas guerreras. La fuerza primordial del cine de Miyazaki, más allá de paisajes bucólicos, nostalgias victorianas o temas ecologistas, está en sus personajes principales: muchachas guerreras que van de lo salvaje (la princesa Mononoke, señora de los lobos) a lo angélico, como la última heredera de la ciudad entre las nubes en *El castillo en el cielo* (1986), pasando por Nausicaä, la estudiosa de la biología mutante; Kiki, la adolescente aprendiz de bruja, o Chihiro, la niña que busca rescatar a sus padres de un hechizo. Todas ellas son personajes de múltiples facetas: sensibles y osadas, duras y tiernas, impulsivas y temerarias, lúcidas y reflexivas. Saben, en todo caso, subvertir los tabúes de sus respectivas sociedades, romper las restricciones de su género y de su época, obtener los recursos necesarios para llevar a cabo su periplo. Son niñas astutas y valientes, de armas tomar, en

cuyas manos descansa el destino del mundo, el futuro de la humanidad, el porvenir de la naturaleza. Son las representantes de la lucha entre la pureza y la contaminación, la vida y la muerte, el amor y sus demonios. Heroínas que no temen ensuciarse de sangre, matar antes que morir. Jóvenes intrépidas que toman decisiones de adultos en un orbe hecho de pesadillas y maravillas entrelazadas cruelmente. Por sus gestos y actitudes, estas adolescentes nos dicen que no piden tregua ni la otorgan, que ellas son las únicas que decidirán cómo habrán de ofrendar su existencia cuando llegue el momento.

En pleno vuelo. Dos experiencias representan las piedras miliares del cine de Miyazaki: la ceremonia del baño purificador, que lleva a que los peores monstruos acaben, después de un buen baño, convertidos en dragones celestiales. La otra experiencia es la del vuelo: para Kiki, la aprendiz de bruja autodidacta, su primer vuelo implica abandonar la casa paterna, buscar en otra ciudad su propio destino. Volar es madurar. Para los dos niños de *El castillo en el cielo*, el vuelo es una prueba de resistencia, una forma de cumplir una ordalía para poder alcanzar la ciudad flotante y probar que no es una simple leyenda. En *El increíble castillo vagabundo* (2004) es la pareja, el mago transfigurado y la muchacha hechizada como anciana decrépita, los que hacen del vuelo un reconocimiento mutuo, una fiesta de la vorágine del deseo. En *Nausicaä* es la destreza de la adolescente piloto que tiene como misión salvar a su pueblo de la extinción absoluta. El vuelo, entonces, es medio y fin a un mismo tiempo, fuente de placer y don que conlleva un entrenamiento, un aprendizaje. Pero volar no es un hecho gratuito; es un acto de gracia. Las mejores escenas de las películas de Miyazaki, aparte de los episodios de la naturaleza en estado puro, son las escenas aéreas donde los protagonistas se vuelven criaturas voladoras, hijas del viento, damas del torbellino. El vuelo es el acto supremo de la libertad sin asideros, de la apertura del espíritu humano al mundo como totalidad y equilibrio, como armonía y bienaventuranza. En su última película, *El viento se levanta* (2013), Miyazaki nos plantea que la quimera del vuelo, en su utopía liberadora, termina por convertirse en un instrumento de la casta militarista japonesa para conquistar el mundo. Pero el sueño de volar, de saltar a las alturas, sigue siendo una aspiración legítima, un acto de creación en su belleza intacta, en su aventura vertiginosa. Una utopía en pie a pesar de todo.

El mundo y sus deidades. ¿Qué hace tan peculiar, tan arrebatadoramente seductor el cine de Hayao Miyazaki? ¿En qué consiste el arte de sus visiones y utopías? Por un lado está la perfección de sus diseños, su capacidad de crear mundos verosímiles que tienen por cimiento la infancia compartida, los sueños adolescentes que no fijan fronteras entre lo real y lo deseable. Por otra parte, en su cine todos los componentes interactúan orgánicamente entre sí. Sus películas son un ecosistema generoso en sus detalles, portentoso en sus imágenes y secuencias, un cine que fluye con el pulso mismo de la vida en sus ciclos y estaciones. La suya es una obra utópica donde la magia y sus criaturas pelean por mantenerse en el mundo, en nuestro mundo. Con una mezcla de melancolía y euforia, de placeres cotidianos y juegos infantiles, de trascendencia y dolor, sus narraciones animadas no dejan de hacernos ver las fortalezas y debilidades del ser humano y de la sociedad que éste ha construido como una muralla para aislarse de la naturaleza, para escapar de las voces de la otredad. Miyazaki no es Walt Disney: él no les ha quitado lo bestial a los espíritus del bosque ni ha querido hacer melodrama de la muerte. En suma, sus filmes son retratos íntegras de nuestra época, relatos de lo que significa crecer y madurar en una civilización que ha dado la espalda a la utopía del vuelo por propia voluntad. Ruskin, de nuevo hablando del pintor inglés Turner nos da las claves del universo visual de Miyazaki:

> Su sensibilidad hacia el afecto y la miseria de los hombres no es menos aguda que su sentido de belleza natural: la vista de su corazón es tan profunda como la de sus ojos. Todo su propósito es darnos la impresión de una vida de apacible esperanza, y santificada por el aire puro de las montañas y el rocío bautismal del cielo que cae suavemente entre días de trabajo y noches de inocencia.

Es, en todo caso, un arte «de noble entusiasmo», donde lo más valioso son «los fenómenos naturales en su relación directa con la humanidad». Hayao Miyazaki es, de esta forma, un cineasta cuya utopía es la del eterno retorno, la de las estaciones del año que vuelven una y otra vez, las del ritmo de la naturaleza que nos enseña a comprender el cambio y sus vicisitudes. Un artista romántico que ha hecho de los conflictos del mundo un deleite de acción y contemplación, un mito luminoso y audaz que vuela ante nuestros ojos, una verdad encarnada en niñas que atienden el llamado de la vida como brujas y guerreras, como salvadoras de la tierra en agonía. Ya Delmore Schwartz, poeta de la era nuclear, señaló que la

responsabilidad comienza en nuestros sueños. Y los sueños de Miyazaki son la herencia de esa destrucción, de esa catástrofe que se abatió sobre Hiroshima y Nagasaki. Un testamento, desde la desesperación, para la vida que viene, para las deidades que están por surgir entre nosotros. Muchachas que flotan en la espiral de las tormentas. Niñas que hablan el lenguaje del dolor y de la dicha. Criaturas nacidas para habitar un mundo feliz.

BLANCA MARTÍNEZ: LA UTOPÍA DE LA ESPERANZA

España ha sido, desde que la editorial Minotauro se mudara de Argentina a España hace ya varias décadas, el centro neural de la ciencia ficción en castellano. Hoy en día, en pleno siglo XXI, ésta tiene un eje fundamental en la incansable labor de los editores españoles y catalanes en Madrid y Barcelona, personas como Miguel Barceló, Alejo Cuervo o Claudio Landete, sólo para nombrar a algunos entre decenas de buenos promotores de este género literario y de sus primos, la literatura de fantasía y de horror.

Pero si tenemos que hablar de alguien que ha servido como puente cultural entre España y México, no podemos dejar de mencionar a Blanca Martínez, escritora que ha vivido los últimos veinte años a saltos entre ambos países y que es, sin duda, la mejor embajadora con que cuentan estos géneros literarios tan menospreciados por la república de las letras, especialmente en nuestra patria, tan proclive al esnobismo cultural.

El papel que hoy desempeña Blanca Martínez es fundamental para comprender la evolución de estos géneros en nuestro país. Me explico: una buena parte de los practicantes de esta clase de literatura son escritores que, por cuestiones coyunturales o de mercado, incursionan en estos géneros (ciencia ficción, horror, fantasía) porque necesitan ciertos elementos inherentes a los mismos (monstruos, países imaginarios, mundos futuros), pero que sienten temor a que se les encasille en tales narrativas. «La mía –dicen desde su arrogante cinismo– es literatura de verdad».

Por eso es tan importante la labor de difusión y la escritura creativa de una autora como Blanca Martínez, quien desde un principio siente orgullo de pertenecer a géneros que en España, Argentina, Estados Unidos, Japón o Europa son reconocidos por sus propios méritos narrativos y cuyos creadores jamás han pensado en negar que los practican. Después de todo, desde Mary Shellley hasta Margaret Atwood, pasando por Aldous Huxley, George Orwell, Stanislaw Lem y Doris Lessing, la ciencia ficción es literatura de

primer nivel y la fantasía es narrativa básica para comprender el mundo que vivimos, la humanidad que somos.

Las obras de Blanca Martínez, que incluyen entre otras *La era de los clones, La soledad de la meiga, Cuentos del archivo Hurus* y *A la sombra del linaje*, responden a una escritora que ha ido creando su propio territorio narrativo, donde criaturas maravillosas y caballeros andantes parecen recordarnos la amplia tradición de la novela de caballerías y de los romances maravillosos con que la literatura española ha contado desde los tiempos medievales, como el *Cantar de mío Cid* o el *Amadís de Gaula*, pues en la obra de Martínez estamos ante una literatura del esfuerzo humano que choca contra fuerzas descomunales, donde la aventura del espíritu es tan importante como la habilidad del guerrero más plantado.

Y ésa es, precisamente, la fuente prodigiosa de la que nace la escritura de Blanca Martínez. Su obra es un repaso de los temas clásicos de la fantasía épica con una pizca de humor y sabiduría contemporáneos. Textos que iluminan las tinieblas del dolor y el poder para ofrecernos un atisbo de las luces y sombras del corazón humano. Eterno retorno de las sagas heroicas, donde la búsqueda de lo inefable y los duelos a muerte por la sangre feraz del cosmos son el pan de cada día.

En su narrativa, Martínez sigue fiel a la palabra como encantamiento, al relato como epopeya de verdades sagradas, de personajes entrañables, de mundos que se sostienen por el afecto que nos provocan, por el asombro que generan sus hazañas y percances. He ahí una escritora que salta, indistintamente, de España a México con su tesoro a cuestas: el del cuento que embelesa, el de la trama que nos enreda en su conjuro.

O como la propia Blanca Martínez dice en la presentación de su antología *Barrio* (2012): detrás de la literatura «se esconde la esperanza, puritita amiga de todas las vidas». Y la esperanza, como nos lo dice esta autora ibérica y mexicana, es causa fundamental para soñar despiertos en mundos venideros, en espíritus libres de toda sujeción al tiempo y al espacio. Por eso sus personajes no dejan de luchar contra las prohibiciones de toda especie, contra los mandatos divinos. Para ella, la ciencia ficción, como la literatura fantástica, es un medio para imaginar lo inimaginable, para andar en libertad por esa tierra maravillosa que nos aguarda al otro lado del espejo, es decir, al otro lado de la realidad. Ese lugar donde todo es posible: incluso criaturas como tú, como yo.

KURT VONNEGUT: LA UTOPÍA DEL HUMOR FUTURO

Cuando pienso en el humor en la ciencia ficción, la primera imagen que aparece en mi mente es la de las películas mexicanas de este género que veía de niño, en la década de 1960, en la matiné sabatina de los enormes cines de mi ciudad. Era una especie de mezcla indiscriminada de elementos tan disímiles que incluso Ed Wood se hubiera sorprendido. Hablo aquí de cintas cuyos elementos visuales y dramáticos incluían a marcianas que parecían muchachas de la vida galante (así se les decía entonces), héroes enmascarados que eran practicantes de lucha libre y que ostentaban un visible sobrepeso, charros que luchaban a sombrerazos contra los invasores extraterrestres y naves espaciales construidas como si fueran juguetes de aluminio con lucecitas de teatro provinciano. ¿Entienden mi dilema? El humor estaba ahí, el ridículo impregnaba cada escena, el humor involuntario (además de las palabras en doble sentido) surgía en todos los diálogos. Era, sin duda, un cine de ciencia ficción pobre, tan pobre como un circo con su león desdentado y sus payasos famélicos. Pero era nuestra ciencia ficción y nuestro circo y, como niños que éramos, lo disfrutábamos con la misma intensidad que una década más tarde disfrutaríamos *La guerra de las galaxias* o las aventuras de Flash Gordon. ¿A qué viene todo esto? A que el humor al que voy a referirme es herencia de aquellos tiempos y circunstancias. No voy a mencionar autores como Frederick Brown, Harry Harrison, Gene Wolfe o el propio Isaac Asimov, que utilizaron la ciencia ficción como un vehículo para reírse de la estupidez humana o de la manera en que vivimos atrincherados en prejuicios y tabúes. Muchos deben conocer los deliciosos cuentos de Brown y sus burlas solapadas a la condición de la humanidad y su soberbia como raza superior del universo. O los relatos de avaricia y perdición de Wolfe con su moraleja ecologista (y digo moraleja porque toda narración humorística es una crítica, un examen de conciencia, al menos para la ciencia ficción anglosajona, tan severa con las debilidades humanas).

Cierto es que, a partir de las últimas décadas del siglo XX, con el

humorismo inglés, especialmente con la irrupción del humor ácido y surrealista de los grupos Footlights y Monty Python, la ciencia ficción comenzó a ser invadida, al menos en programas de televisión y luego en filmes como *Los héroes del tiempo* (1981) y *El sentido de la vida* (1983), con una capa de cínica ironía y la aparición no de heroicos astronautas sino de personajes sardónicos. En términos literarios, la publicación de la obra de Douglas Adams (1952-2001), con su «trilogía en cinco partes», cinco novelas que tienen como protagonistas a Arthur Dent y a Ford Prefect, celebra la llegada de la ciencia ficción esencialmente humorística. Estas cinco narraciones, que comienzan con *La guía del viajero intergaláctico* en 1979 y siguen con *El restaurante del fin del mundo*, *La vida, el universo y todo lo demás*, *Hasta luego, y gracias por el pescado*, y que concluye en 1992 con *Informe sobre la tierra: fundamentalmente inofensiva*, son un compendio del desastre como un motivo de risa, de las relaciones personales como apocalipsis cotidiano, de la búsqueda del sentido de la vida como furor cósmico.

¿Cuál es, entonces, la tradición humorística de la ciencia ficción contemporánea? Si tomamos en cuenta los temas antes referidos, la raíz del humor actual (desenfrenado, cáustico, permanentemente alerta ante la ceguera del progreso que todo lo arrasa y ante una civilización frenética que destruye la naturaleza que la alimenta para construir supermercados y autopistas), habría que señalar lo obvio: la ciencia ficción irónica, absurda, crítica del entorno prevaleciente, plena de humor negro e ideas subversivas para el statu quo, nace a partir de la obra de Kurt Vonnegut (1922-2007), escritor estadounidense que dio inicio a su carrera de novelista con *El pianista* (1952), un relato de rebelión fallida en el mundo industrial, pero que sería reconocido más por *Matadero 5* (1969), un ficción autobiográfica de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y un testimonio terrible de lo que hace el militarismo a la gente común cuando su objetivo único es la destrucción total del adversario. Sin embargo, incluso en estos mundos opresivos, el humor se cuela. Porque para Vonnegut el humor es una herramienta conceptual, una palanca para aflojar el nudo de seriedad con que el poder oprime, para ponernos a dudar de nuestras certezas, tabúes, prejuicios o tópicos mediante la risa que libera. De ahí que el humor fuese el centro vital de su mirada narrativa o de sus personajes en obras posteriores, específicamente en *Payasadas* (1976), *Pájaro de celda* (1979), *Buena puntería* (1982), *Galápagos* (1985) y *Hocus Pocus* (1990). En una entrevista realizada

por Joel Bleifuss (*Brecha*, febrero de 2003), Kurt Vonnegut explicaba que el pensamiento fundamental de un escritor humorístico que, además, practica un género literario como la ciencia ficción (una literatura que soporta por sí misma la burla de la academia o el desdén de los escritores en general), es que «por definición, la literatura está cargada de opiniones». En las obras de ciencia ficción, cada escritor involucra no sólo lo que sabe, sino las ideas que lo emocionan, los conceptos que lo animan, la cultura de la que proviene y a la que alaba o juzga.

Aceptemos pues que la ciencia ficción es, por su carácter de mirada hacia el futuro, una opinión comparativa entre lo que hacemos con el mundo y las consecuencias que tendrán semejantes conductas en el provenir que, por antonomasia, siempre termina alcanzándonos. Otro detalle importante de la repercusión del humor en la ciencia ficción es que pone de relieve la dimensión temporal de la existencia. Es como un experimento en marcha que se puede observar en sus distintas etapas y del cual uno puede reírse aunque duela: cómo la humanidad evoluciona o involuciona, cómo se vuelve más estúpida o arrogante, cómo toma ídolos de moda y los eleva a los altares de su fisgoneo mundial, pero siempre desde una visión panorámica del futuro al pasado, empezando por sus efectos y terminando en sus causas. Pienso en una película menospreciada que, sin embargo, resulta estremecedora en su temática: *La idiocracia* (2006) de Mike Judge, donde en los Estados Unidos del futuro se ha deteriorado tanto el coeficiente intelectual de los ciudadanos que un simple ser humano del pasado (nuestra época) acaba convertido en salvador de un mundo donde reina el más grotesco comercialismo y el antiintelectualismo más apabullante. Por ello, desde la perspectiva de Vonnegut, el humor nos permite decir con mayor soltura verdades que, de otra manera, parecerían simples exabruptos: que la guerra es una idiotez, que la humanidad es suicida, que nuestros ídolos ni siquiera soportan quince minutos de fama, que la solidaridad la hemos tirado a la basura, que el humor es la última esperanza en un mundo desesperado y aberrante, el único tratamiento viable para la enfermedad humana de la ceguera ante el sufrimiento de nuestros semejantes.

El humorista, entonces, es un hombre serio (o una mujer seria) que ha visto y comprobado que el resto de sus congéneres están locos. Un ser humano que no soporta la estupidez y para no compartirla se ríe de mandatarios y soberanos, de ideologías imperiales y de religiones de Estado, de prejuicios nacionales y de mentiras paranoicas. En todo

caso, se burla de los poderes de turno en cuanto son retratos de conductas públicas y de engaños colectivos. El humorista pone a prueba nuestras creencias y convicciones, nuestra corrección política, nuestros escudos de fe, de pensamiento, de clase social o de actitud ante la vida, la muerte, el amor, el sexo, la sociedad y el gobierno. Desde el punto de vista de Vonnegut, el escritor, sea o no humorista, sea o no autor de ciencia ficción o narrador a secas, «puede aspirar a lo más a aparecer como responsable ante pequeños grupos de personas. Pero hoy diré que son las ficciones televisivas, aunque todavía no estén contabilizadas como parte de las bellas artes, las que han tenido ocasión de prestar maravillosos servicios a los americanos que quieren que seamos menos paranoicos, un poco más justos y más tiernos». Y por eso, si se trata de humor, es mejor prestar atención a series como las producidas por Joss Whedon: *Buffy, la cazavampiros* (1997-2003) y *Firefly* (2002), o su película *Serenity* (2005), donde el humor va de robots que sirven de juguetes sexuales hasta el que el mayor contrabando espacial en el futuro no sean drogas sino ganado. O series como *Red Dwarf* (1988-1999) y *Trippping the Rift* (2004 en adelante), que responden a lo que pedía Kurt Vonnegut: son recordatorios de que el humor es un tratamiento de choque ante las necedades del mundo, una risa amarga ante los estragos de la civilización. Reírse de lo que somos nos permite ver con otra perspectiva nuestros defectos y carencias, nuestras mentiras y arrogancias, nuestra incapacidad para hacer las cosas en bien de todos y no sólo por interés y provecho personal. En una entrevista de 2003, Joel Bleifuss le preguntaba a Vonnegut cuál era el objetivo preciso de sus dardos satíricos al escribir lo que escribía, a lo que éste respondió, estoy seguro que con una sonrisa taimada (la misma sonrisa que de niños todos teníamos al ver cine de ciencia ficción con héroes de lucha libre), que su objetivo eran los imbéciles, la gente que no duda de sí misma.

En un mundo como el nuestro, donde se cometen atentados terroristas, lleno de fanáticos que creen ser los representantes de la pureza en el mundo, de individuos que temen a los que no son como ellos, enfermedades aldeanas convertidas en plagas mundiales, donde predominan la intolerancia y la ignorancia como virtudes políticas, de redes sociales llenas de comentarios discriminatorios y campañas excluyentes, el humor como arma defensiva es más necesario que nunca. El futuro, si puede ser un lugar habitable para la variopinta humanidad, sólo será posible con el humor como utopía personal al

alcance de todos, con la ciencia ficción como espacio de expresión irrestricta, con la literatura que interroga la vida que llevamos, la sociedad que nos alberga, desde el cuestionamiento socarrón, desde la crítica que no perdona. Aunque, sin duda, cambiando la solemnidad del predicador por la risa de quien ya sabe que los otros son un espejo veraz de la humanidad en sus taras y cegueras, un recordatorio de nuestros tropiezos y ridiculeces por igual, un mecanismo irónico para hacernos dudar. Eso era lo que Kurt Vonnegut, un brillante heredero de Mark Twain, reclamaba como parte vital de esa utopía que es el humor en libertad. Una escritura que no se avergüenza de ir contra la corriente, que se crece ante el imperio del discurso monopólico, que acepta que nada es sagrado, empezando por uno mismo. Una escritura que, al hacernos reír ante el horror que somos, nos permite tomar conciencia de nuestra locura, iluminando de esa manera la estupidez que entronizamos como moda, celebridad o poder de turno, revelando la marea del odio que tantos impulsan desde la jauría de su comunidad. Una escritura en fin, que aviva el diálogo abierto, el foro público, el ágora de las ideas en fraterna algarabía, en fértil mestizaje, en creativo bullicio. Un mundo utópico en su venerable hilaridad.

LA UTOPÍA COMIENZA EN CASA

Preocuparnos por el mañana, por el porvenir de la humanidad, es parte esencial de la poesía contemporánea, de la utopía contemporánea. No me refiero a obras escritas con el propósito de hacer ciencia ficción en verso, sino de una actitud despierta ante los males de la civilización, de la conciencia de vivir bajo los imperativos de un presente que se precipita hacia el futuro. El poeta contempla lo que sucede a su derredor y expone las sensaciones y horrores que le produce esta situación, que no parece vaya a cambiar para mejor, la pena y la zozobra que le da ver al ser humano en una senda que sólo conduce a su destrucción y la de sus semejantes. A mediados del siglo XX, Günter Eich escribe el poema «Miren las puntas de los dedos»:

> ¡Miren las puntas de los dedos cambiando de color!
> Algún día la peste extinguida regresará.
> El cartero la meterá al buzón como una carta más,
> se aparecerá en tu plato como un pescado listo para comerse
> y la madre se la pasará a su hijo cuando le dé leche de sus pechos.
> ¿Qué haremos entonces si olvidamos cómo reaccionar ante estas situaciones?

Enfermedades que vuelven y cambian las formas de convivencia de los seres humanos. De eso habla el poema de Eich. Para nosotros, que vivimos en otro siglo, en que toda la parafernalia de enfermedades contagiosas y letales regresan por sus fueros y la industria del entretenimiento se llena de apocalipsis y zombis, el futuro profetizado en los versos de este poeta alemán representan el ambiente paranoico de nuestra era, es el presente en que vivimos: los miedos de ayer siguen siendo, multiplicados, los miedos de ahora. Uno de los aspectos centrales de la poesía de las últimas décadas que ha pasado a la cultura popular es la crítica a un mundo burocratizado, a un sistema donde las excentricidades de los seres humanos no tienen cabida. Tal poesía está presente, desde luego, en novelas famosas como *Un nuevo mundo feliz* (1931) de Aldous Huxley, *1984* (1948) de George Orwell o *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. Pero también la poesía arropa este punto de vista, como el poema «Ciudadano desconocido» de W.H. Auden, la representación del ciudadano modelo, que pasa por la vida

sin lamentos ni exabruptos, que es un número más en los estudios de mercado, en las encuestas políticas, en la vigilancia gubernamental desde el nacimiento a la muerte y que, al final, no importa si fue libre o feliz, lo único que importa es que no dio lata a las autoridades y que su comportamiento satisfizo a las instituciones oficiales. Después de todo, era un ciudadano ejemplar porque nunca cometió el error de protestar, de rebelarse. Un poema cuya moraleja es todo lo contrario: vivir el mundo es habitarlo a plenitud, dejar nuestra huella en el mismo a partir de nuestros actos, de nuestras expresiones, de nuestra voz. Vivir es no pasar inadvertido, no ser anónimo. Y es que el poeta, a partir de su experiencia, de las circunstancias de su tiempo, imagina lo que viene por los signos visibles que observa, describe el mundo futuro desde el remolino de su presente nunca en calma. ¿Y qué ve a su derredor? ¿Qué observa cuando esboza el mañana, cuando atisba el porvenir desde su sociedad y su cultura, cuando escucha el rumor de una promesa o de una amenaza a punto de cumplirse? Su visión se amplía y se ahonda a la vez. Se abre a otras realidades que son, magnificadas o deformes, su propia realidad. Y así, en la visión que conjura está todo él y su época, todos sus miedos y esperanzas en carne viva. Como señala Artur Lundkvist en su poema «Bajo la bomba atómica»: «Todos estamos sentados en la misma mesa, en angustiosa espera», porque «cada día, cada hora puede ser la última». Tras lo cual nos ofrece su visión apocalíptica, su sermón de mea culpa frente a la humanidad a la que pertenece, frente a la civilización de la que forma parte muy a su pesar:

> Los frutos de la tierra y los peces del mar serán perforados,
> las aves del cielo caerán en el fuego o en el hielo
> y el agua será envenenada en su pureza…
> Amo todo lo vivo condenado a muerte,
> amo este mundo al que se la ha quitado el mañana y el sentido,
> odio al mercader de la muerte que arrebata las últimas ganancias.
> Odio al bacilo de la avaricia que penetra la vida hasta los huesos,
> el infierno que nos hemos fabricado nosotros mismos en la búsqueda de la felicidad.

Pero ¿qué hacemos cuando descubrimos que somos parte de la destrucción del mundo? ¿Qué palabras sirven cuando la tiniebla que nos espera resulta ser la humanidad misma, cuando destruimos el orden de la naturaleza y entre todos contribuimos a su caída, a su depredación? Karl Vennberg, poeta sueco, nos implica en la responsabilidad colectiva de quienes apuestan por el abismo, por los troncos cortados de los bosques del norte, por la codicia que consume

todo lo que toca y sólo deja por futuro las cenizas del orbe, la muerte vegetal:

> En lo profundo de las tinieblas
> Tienes que defender la vida.
> La exigencia es una y una la elección.
> Tú mismo, que también eres tiniebla, fuego y abismo
> tienes que defender tu vida
> en el abismo, en el fuego, en las tinieblas,
> junto al dolor rezumante
> del tronco cortado

Pero Vennberg aún conserva la esperanza en nuestra propia especie. Para este poeta europeo, el cazador, el leñador, el constructor del gran basurero del mundo no está del todo perdido. Mientras tenga la libertad de elegir, mientras logre escuchar su propio corazón, hay un porvenir de vida y no un horizonte de muerte para nosotros, hay una salvación al alcance de nuestras manos. Es decir: la propia poesía es una forma de hacernos comprender nuestro lugar en la realidad que viene, una manera de entender nuestro papel en los tiempos que se avecinan. Vennberg dice que entre «el muro de cemento y las destrozadas uñas», la vida es una elección. Y vivir de cara al futuro es la elección más importante de todas, la única que cuenta por las marcas indelebles que deja tanto en nosotros como en las generaciones por venir. El mundo desquiciado por el regreso de epidemias mundiales que imagina Eich, la sociedad modelo al gusto del gobierno que aventura Auden, el pánico social ante la muerte por guerras que anticipa Lundkvist, o la conciencia de que la responsabilidad del porvenir recae en nuestra propia conducta individual y colectiva, siguen siendo ideas pertinentes para todos nosotros. ¿Qué hacemos si ignoramos cómo reaccionar ante tales situaciones? ¿Impondremos la ley de la fuerza o de la fraternidad? ¿Nos comportaremos como seres humanos o seremos la jauría más agresiva que se conozca? ¿Aceptaremos ser un número más del sistema, una estadística, un ciudadano que nunca se queja y si lo hace es para despotricar contra los extranjeros, los refugiados, los emigrantes, o nos rebelaremos ante el estado de cosas existente, ante las reglas inflexibles, inhumanas de un orden en el que sólo importa la productividad, que sólo admite la obediencia ciega, que sólo impulsa la unidad nacional sobre las diferencias culturales de sus ciudadanos?

El mismo Eich se preguntó si, en el mundo en que vivimos, en la maquinaria social a la que estamos sometidos, ¿actuaremos como

arena o aceite?, ¿preferiremos ser libres o mantenernos como piezas del sistema? La respuesta a tales interrogantes es ciencia ficción pura. Y es, también, una cuestión política vital para cada individuo y para cada comunidad. No es deber del futuro sino nuestro responderla, asumir sus consecuencias aquí y ahora, en este presente donde todo importa porque está vivo aún, porque todavía no ha concluido. La utopía, nunca lo olvidemos, comienza en casa. Es un aliciente para seguir adelante a pesar de la crueldad, el abuso y el odio que nos rodea. Pensar utópicamente es una forma de vivir a escala humana, aunque la humanidad misma haya olvidado qué afectos son los nuestros, qué sueños habitan nuestra cultura, qué anhelos palpitan en nuestro oscuro, radiante corazón.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Juan Nepomuceno, *La armonía del universo o la ciencia en la Teodisea*, Ulan Press, 2012.

Agustín, José, *Cerca del fuego*, Plaza y Valdés, 1986.

Alkon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction*, University of Georgia Press, 1987.

Aridjis, Homero, *El último Adán, seguido de Noche de independencia; y Playa nudista*, Joaquín Mortiz, 1986.

Ashley, Michael (rec.), *Los mejores relatos de la ciencia ficción*, 3 tomos, Martínez Roca, 1979, 1981, 1982.

Asimov, Isaac (rec.), *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX*, 2 tomos, Martínez Roca, 1983.

Atwood, Margaret, *El año del diluvio*, Bruguera, 2010.

—, *Oryx y Crake*, Ediciones B, 2004.

Ayuso, Rocío, «Las trilogías no son moda, sino la simetría perfecta», *El País*, 23 de octubre de 2010.

Bacigalupi, Paolo, *El cementerio de barcos*, Debolsillo, 2013.

—, *La chica mecánica*, Debolsillo, 2012.

Ballard, J.G., *Crash*, Minotauro, 1996.

—, *La exhibición de atrocidades*, Minotauro, 1981.

—, *Rascacielos*, Minotauro, 2003.

Banks, Iain, *Pensad en Flebas*, La Factoría de Ideas, 2007.

Barrios de los Ríos, José María, *El país de las perlas y cuentos californios*, Biblioteca Estarsiana, 1908.

Bell, Andrea L. y Yolanda Molina-Gavilán (eds.), *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, Wesleyan University Press (Early Classics of Science Fiction), 2003.

Bergerac, Cyrano de, *Historia cómica de los estados e imperios del Sol y Viaje a la Luna*, La Máquina China, 2003.

Bester, Alfred, *Las estrellas, mi destino*, Gigamesh, 2009.

Bradbury, Ray, *Crónicas marcianas*, Minotauro, 1955.

—, *Fahrenheit 451*, Plaza y Janés, 1977.

—, «La mezcladora de cemento», *El hombre ilustrado*, Minotauro, 2002.

Broderick, Damien y Paul Di Filippo (coord.), *Science Fiction: The 101 Best Novels 1985-2010*, Nonstop Press, 2012.

Brown, Chris N. y Eduardo Jiménez Mayo (eds.), *Three Messages and a Warning: Contemporary Mexican Short Stories of the Fantastic*, Small Beer Press, 2012.

Brown, Fredric, «Espectáculo de marionetas», *El ratón estelar*, Bruguera, 1978.

Brunner, John, *El rebaño ciego*, Grupo AJEC, 2007.

—, *Todos sobre Zanzíbar*, La Factoría de Ideas, 2003

Burroughs, William S., *El almuerzo desnudo*, Anagrama, 1989.

—, *Nova express*, Penguin, 2009.

Cañedo, Diego, *Palamás, Echevete y yo o El lago asfaltado*, Stylo, 1945.

Carballo, Emmanuel, «Mejicanos en el espacio», *Diario público 1966-1968*, Memorias mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Cardona Peña, Alfredo (ed.), *Los mejores cuentos de magia, misterio y horror*, Diana, 1990.

Carrera Andrade, Jorge, *Antología poética*, prólogo de Vladimir Rivas Iturralde, FCE, 2000.

Castera, Pedro, *Carmen. Memorias de un corazón*, Librería e Imprenta de la Viuda. de Ch. Bouret, 1910.

—, *Cuentos mineros. Un combate*, Imprenta de E.D. Orozco y Cía, 1881.

—, *Impresiones y recuerdos*, Porrúa, s.f.

—, *Las minas y los mineros; Querens*, UNAM, 1987.

Conan Doyle, Arthur, *El mundo perdido*, Anaya, 2007.
Cornejo Murrieta, Gerardo, *Al norte del milenio*, Programa Cultural de las Fronteras, 1989.
— (coord.), *Inventario de voces. Visión retrospectiva de la literatura sonorense*, Universidad de Sonora-El Colegio de Sonora-Instituto Sonorense de Cultura, 1992.
Clute, John y Peter Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1993.
Cronin, Justin, *El pasaje*, Umbriel, 2010.
Cruz Yáñez, Eva (coord.), *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX,* UNAM, 2003.
Deautier, Alejo y J. Davis, *Antes que la ciencia fuera ficción.* Ediciones de la Flor, 1967.
Delany, Samuel R., *Nova*, Minotauro, 1989.
Del Río, Marcela, *Cuentos arcaicos para el año 3000*, Sierra Madre, 1972.
—, *Proceso a Faubritten*, Aguilar, 1976.
Díaz Castro, Olga Vicenta, «Narciso Genovese», *El Mexicano,* 1 de agosto de 1993.
Díaz Plaja, Guillermo, *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza Editorial, 1975.
Dick, Philip K., *El hombre en el castillo*, Minotauro, 2002.
—, *Radio Albemut libre*, Ultramar, 1990.
Doctorow, Cory, *Pequeño hermano*, Pluck, 2011.
Domínguez Aragonés, Edmundo, *Argón 18 inicia*, Diógenes, 1971.
Domínguez Michael, Christopher (ed.), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, FCE, 1991.
—, «Tiempo lunar», *Vuelta*, n.º 201, agosto de 1993.
Donnet, Beatriz y Guillermo Murray, *Palabra de juguete 2*, Lectorum, 1999.
Dorfles, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, 1968.
Dornbierer, Manú, *Después de Samarkanda*, L. Boro, 1977.
—, *La grieta y otros cuentos*, Diana, 1978.
Espinosa Guerra, Julio (ed.), *Antología: la poesía del siglo XX en Chile*, Visor, 2005.
Evans, Arthur B. (ed.), *Vintage Visions. Essays on Early Science Fiction*, Wesleyan University Press, 2014.
Fernández, Bernardo, *¡¡Bzzzzzzt!! Ciudad interfase*, Times Editores, 1998.
—, *El llanto de los niños muertos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
—, *Gel azul*, Parnaso, 2006.
—, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, SM editores, 2010.
—, *Pulpo cómics*, RM, 2004.
—, *Soy el robot*, Almadía, 2010.
—, *Vacaciones en Marte*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
— y Pepe Rojo (comps.), *25 minutos en el futuro. Nueva ciencia ficción norteamericana*, Almadia, 2013.
Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El periquillo Sarniento*, Cátedra, 2008.
Fernández Delgado, Miguel Ángel, «Juan Nepomuceno Adorno y la poesía intuitiva o ciencia ficción mexicana del siglo XIX», *Umbrales,* núm. 41, mayo de 1999.
—, *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*, Lumen, 2001.
Ferreras, Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción,* Siglo XXI, 1972.
Ferrini, Franco, *Qué es verdaderamente la ciencia-ficción*, Doncel, 1971.
Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*, FCE, 1987.
García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, 1999.
Gattégno, Jean, *La ciencia ficción*, FCE, 1985.
Genovese, Narciso, *Jesucristo hombre*, Arte y Cultura, 1970.
—, *La hecatombe y la paz*, Letras, 1960.
—, *La nueva Aurora*, B. Costa-Amic, 1970.
—, *Yo he estado en Marte*, edición de autor, 1958.
Gibson, William, *Neuromante*, Minotauro, 2001.
Ginway, Elizabeth, «La ciencia ficción en Brasil y México: especulaciones preliminares», *Pórtico*, n.º 3, UABC, enero-junio de 2013.
— y J. Andrew Brown (eds.), *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, Palgrave Macmillan, 2012.
Gómez Carrillo, Enrique, *Crónicas e impresiones de viaje*, Librería Artemis Edinter, 1994.
González, Emiliano, *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, 1978.
González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, Secretaría de Educación Pública, 1986.
González Martínez, Enrique, *El nuevo Narciso y otros poemas*, FCE, 1952.

González Peña, Carlos, *Novelas y novelistas mexicanos*, Universidad de Colima-UNAM, 1987.
Granados, Víctor Hugo, *La ciencia ficción mexicana, mito y realidad. Propuesta metodológica para su lectura,* tesis, UNAM-ENEP-Acatlán, 1998.
Gutiérrez Arias, Arturo e Irene Gutiérrez Arias de Lanz, *El mensaje de Fobos*, Novaro, 1964.
Guzmán Wolffer, Ricardo, *Que Dios se apiade de todos nosotros*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
Hardy, Phil, *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, Overlook Press, 1994.
Harrison, Harry, *¡Hagan sitio, hagan sitio!*, Acervo, 1976.
Heaney, Seamus, *La linterna del espino*, Península, 1995.
Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, FCE, 1954.
Herbert, Frank, *Casa capitular: Dune*, Debolsillo, 2003.
—, *Dios emperador de Dune*, Plaza & Janés, 1995.
—, *Dune*, La Factoría de Ideas, 2012.
—, *El cerebro verde*, Martínez Roca, 1977.
—, *Herejes de Dune*, Debolsillo, 2001.
—, *Hijos de Dune*, Debolsillo, 2005.
—, *Mesías de Dune*, La Factoría de Ideas, 2012.
Huerta, David (comp.), *El relato romántico. Una antología general*, Secretaría de Educación Pública-UNAM, 1982.
Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Plaza y Janés, 1969.
Jemisin, N.K., *Los cien mil reinos*, Minotauro, 2011.
Jrade, Cathy Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica*, FCE, 1986.
Kellegham, Fionna, «Una introducción a Mike Resnick», *Gigamesh*, n.º 30, 2002.
Kuhn, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, 2005.
La Mettrie, Julien Offray de, *El hombre máquina,* Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
Larson, Ross, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Arizona State University Press, 1977.
Lavín, Guillermo, *La palabra de Dios*, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2012.
Le Guin, Ursula K., *El nombre del mundo es bosque*, Minotauro, 2002.
—, *Historias de Terramar*, Minotauro, 2008.
—, *La mano izquierda de la oscuridad*, Minotauro, 2008.
—, *Los desposeídos: una utopía ambigua*, Minotauro, 2002.
—, «Los que se van de Omelas», Gabriel Trujillo Muñoz (comp.), *Narraciones fantásticas: antología*, Alfaguara, 1998.
—, *Países imaginarios*, Edhasa, 1988.
Lem, Stanislav, *El invencible*, Minotauro, 1978.
—, *Solaris*, Minotauro, 1977.
León, Luis L., *Crónica del poder: en los recuerdos de un político en el México revolucionario*, FCE, 1987.
Manickam, Samuel, «Hacia una definición de la ciencia ficción mexicana», *Pórtico*, n.º 2, UABC, octubre-diciembre de 2012.
Manzo, Julio O., *Eritroficción*, Instituto Sudcaliforniano de Cultura-Gobierno del Estado de Baja California Sur, 2010.
Martin George, R.R., *Muerte de la luz*, Gigamesh, 2002
Martínez, Blanca, *La era de los clones*, Ramón Llaca, 1998.
— (con el seudónimo de Blanca Mart), *A la sombra del linaje*, Alfa Eridiani, 2010.
Martínez, José Luis, *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949,* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
Martre, Gonzalo, *La ciencia ficción en México*, Instituto Politécnico Nacional, 2004.
McCaffrey, Larry, *Across the Wounded Galaxies. Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*, University of Illinois Press, 1991.
McDevitt, Jack, *Cauldron*, La Factoría de Ideas, 2011.
—, *Chindi*, La Factoría de Ideas, 2004.
—, *Deepsix*, La Factoría de Ideas, 2003.
—, *Las máquinas de Dios*, La Factoría de Ideas, 2001.
—, *Odisea*, La Factoría de Ideas, 2008.
—, *Omega*, La Factoría de Ideas, 2006.

—, *Starhawk*, Ace, 2013.
Mead, Margaret, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Paidós, 2006.
Mieville, China, *En la estación de la calle Perdido*, Puzzle Editorial, 2006.
Miyazaki, Hayao, *Starting Point*, Viz Media, 2014.
—, *Turning Point*, Viz Media, 2014.
Molina, Mauricio, *Tiempo lunar*, Punto de Lectura, 2005.
Monsiváis, Carlos, *El 68: la tradición de la resistencia*, Era, 2008.
Monterde, Francisco, *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, Universidad de Colima-UNAM, 1987.
Moreno-García, Silvia y Gabriel Trujillo, «Mexican Science Fiction: The Northern Corridor», *The World SF Blog*, marzo de 2012. Disponible en: < https://worldsf.wordpress.com/2012/04/30/monday-original-content-mexican-science-fiction-the-northern-corridor >.
Moro, Tomás, *Utopía*, Porrúa, 1975.
Morton, A.L., *Las utopías socialistas*, Martínez Roca, 1970.
Nájera, René (comp.), *La isla de Saucheofú. Fernández Lizardi, educador: antología*, Secretaría de Educación Pública-El Caballito, 1986.
Neri Vela, Rodolfo, *2035: Emergency Mission to Mars*, Vantage Press, 1990.
Nervo, Amado, *Almas que pasan*, Biblioteca Nueva, 1920.
—, *Cuentos misteriosos*, Miraguano, 2002.
—, *El castillo de lo inconsciente*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
—, *El donador de almas*, México Moderno, 1920.
Novik, Naomi, *Temerario I. El dragón de su majestad*, Alfaguara, 2010.
—, *Temerario II. El trono de jade*, Alfaguara, 2011
—, *Temerario III. La guerra de la pólvora*, Alfaguara, 2011.
—, *Temerario IV. El imperio de marfil*, Alfaguara, 2011.
Okorafor, Nnedi, *Who Fears Death*, Daw Books, 2014.
Olvera, Carlos, *Mejicanos en el espacio*, Diógenes, 1968.
Orwell, George, *1984*, Destino, 1957.
Pacheco, José Emilio (ed.), *Antología del modernismo*, UNAM-Era, 1999.
Parrinder, Patrick, *Learning from other worlds*, Duke University Press, 2001.
Pascal, H., «El corazón del enigma. Ficción, utopía y porvenir en la literatura», *El Nacional,* 2 de junio de 1996.
Pasolini, Pier Paolo, *Escritos corsarios*, Oriente y Mediterráneo, 2009.
Paz, Lauro, *Puerta a las estrellas*, Universidad de Sonora, 1990.
Paz Soldán, Edmundo, *Iris*, Alfaguara, 2014.
Porcayo, Gerardo Horacio, *La primera calle de la soledad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
Priest, Cherie, *Boneshaker*, La Factoría de Ideas, 2012.
Rábago Palafox, Gabriela, *Relatos de la ciudad sin dueño*, Concepto, 1980.
Rebetez, René, *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*, Secretaría de Educación Pública, 1966.
Resnick, Mike, *Kirinyaga. A fable of Utopia,* Ballantine Books, 1998.
Reyes, Alfonso, *Obras completas*, IX, FCE, 1982.
Riva Palacio, Vicente, *Magistrado de la república literaria. Una antología general*, FCE, 2012.
Robinson, Kim Stanley, *Marte azul*, Minotauro, 2008
—, *Marte rojo*, Minotauro, 2012.
—, *Marte verde*, Booket 2013.
Roberts, Keith, *Pavana*, Minotauro, 2000.
Rodríguez Lobato, Olivia, *Todos los caminos del universo. Cuentos de imaginación*, Colección Lecturas Escogidas, PEPSA, 1974.
Rojo, Pepe (ed.), *Minibúks*, UABC-Cecut, 2011.
Rose, Mark, *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Harvard University Press, 1981.
—, *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, 1976.
Ruiz, Bernardo, *Viene la muerte*, UNAM, 1976.
Ruy Sánchez, Alberto, *Aventuras de la mirada*, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999.
Ryman, Geoff, *Aire*, La Factoría de Ideas, 2007.
Sadoul, Jacques, *Historia de la ciencia ficción moderna*, Plaza & Janés, 1975.

Sargent, Pamela, *Mujeres y maravillas*, Bruguera, 1977.
Savater, Fernando, «El futuro imposible», *Los Libros Tienen la Palabra,* febrero de 1991.
Schaffler, Federico, *Absurdo concursante: 10 cuentos de ciencia ficción*, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1988.
—, *Breve eternidad*, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1991.
— (comp.), *Más allá de lo imaginado: antología de ciencia ficción mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
— (selección, introducción y notas), *Sin permiso de Colón: fantasías mexicanas del quinto centenario*, Universidad de Guadalajara, 1993.
Schneider, Luis Mario, «Prólogo» de *Las minas y los mineros: Querens*, UNAM, 1987.
Scholes, Robert y Eric S. Rabkin, *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford Press, 1977.
Schwarz, Mauricio-José, *Escenas de la realidad virtual*, CFMX, 1991.
—, *Más allá no hay nada*, UAM, 1996.
—, «Recuento de la utopía», *Revista de Revistas*, n.º 4150, 11 de agosto de 1989.
— y Don Webb (comps.), *Frontera de espejos rotos*, Roca, 1994.
Sheckley, Robert, *La séptima víctima*, Edhasa, 1977.
Silverberg, Robert, «Éste es el camino», *La fiesta de Baco,* Caralt, 1978.
Simmons, Dan, *Endymion*, Ediciones B, 2005.
—, *El ascenso de Endymion*, Ediciones B, 2010.
—, *Hyperion*, Ediciones B, 2015.
—, *La caída de Hyperion*, Ediciones B, 2015.
Stone, Skip, *Hippies from A to Z*, San Francisco Press, 1999.
Stross, Charles, *Accelerando*, Bibliópolis, 2011.
Strugatski, Arkadi y Borís Strugatski, *Picnic extraterrestre*, Gigamesh, 2015.
Suvin, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, FCE, 1984.
Swinfen, Ann, *In Defense of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literatura since 1945*, Routledge & Kegan Paul, 1983.
Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Porrúa, 2008.
Tarkovski, Andréi, *Esculpir el tiempo*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1993.
Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premià, 1980.
Toro, Alfonso, *La Iglesia y el Estado en México*, Talleres Gráficos de la Nación, 1927.
Trabulse, Elías, *Historia de la ciencia en México: estudios y textos,* Conacyt, 1983.
Trujillo Muñoz, Gabriel, —, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, Universidad Autónoma de Baja California,
—, *Espantapájaros*, Lectorum, 1999.
—, *La ciencia ficción. Literatura y conocimiento*, Instituto de Cultura de Baja California, 1991.
—, *Laberinto*, Instituto de Cultura de Baja California, 1995.
—, *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana*, Vid, 1999.
—, *Señas y reseñas*, Instituto de Cultura de Baja California, 1993.
—, *Trenes perdidos en la niebla*, Jus, 2010.
— (comp.), *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ficción mexicana*, Vid, 1997.
— (comp.), *Futuros por cruzar*, UABC-Universidad de Colorado-Imperial Valley College-Editorial Artificios, 2014.
Uribe, Augusto, *Latinoamérica fantástica*, Ultramar, 1985.
Urquizo, Francisco L., *Mi tío Juan: novela fantástica*, Editorial Claret, s.f.
Urzáiz, Eduardo, *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*, UNAM, 2006.
VV.AA., *Literatura de las fronteras: memorias del encuentro de literatura de las fronteras*, PCF-ICBC, 1989.
VanderMeer, Jeff, *Aceptación*, Destino, 2014.
—, *Aniquilación*, Destino, 2014.
—, *Autoridad*, Destino, 2014.
Vendler, Helen, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, 1998.
Verne, Julio, *Viaje al centro de la tierra*, Editores Mexicanos Unidos S.A., 2002.
—, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Porrúa, 1995.
Vinge, Vernor, *Un abismo en el cielo*, Ediciones B, 2002.
—, *Un fuego sobre el abismo*, La Factoría de Ideas, 2013.
Wecker, Helene, *Los viajeros de la noche*, Tusquets, 2014.

Wells, H.G., *La guerra de los mundos*, Debolsillo, 2010.
—, *La isla del doctor Moreau*, Bruguera, 1979.
—, *La máquina del tiempo y otros relatos*, Valdemar, 2007.
Westheim, Paul, *Arte, religión y sociedad,* FCE, 2006
Wilson, Daniel H., *Robopocalipsis*, Plaza & Janés, 2012.
Wilson, Robert C., *Darwinia. A Novel of a Very Different Twentieth Century*, Orb Books, 2007.
Wolfe, Bernard, *Limbo*, Minotauro, 2002.
Wyndham, John, *Las crisálidas*, Duomo, 2011.
Zaidenweber, José, *Furia de talentos*, Contacto, 1993.
Zárate, José Luis, *Hyperia*, Lectorum, 1999.
Zamiatin, Evgueni Ivánovich, *Nosotros*, Tusquets, 1991.
Zindell, David, *Neverness*, Harper Voyager, 2008.

© 2016, Gabriel Trujillo Muñoz
© 2016, Jus, Libreros y Editores S. A. de C. V.
Donceles 66, Centro Histórico
C. P. 06010, Ciudad de México

Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción
isbn: 978-607-9409-50-0

Primera edición:
abril de 2016

Comentarios y sugerencias:
(55) 12 03 37 80 / (55) 12 03 37 75 ext. 3819
www.jus.com.mx / www.jus.com.mx / revista

Imagen de cubierta:
Ambrosius Holbein, *Utopiæ Insulæ Figura* (1516)

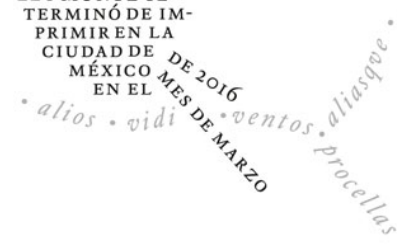
Diseño de colección: Marc Miró y Loren Garciort
Composición: Sergi Gòdia
Colofón: Loren Garciort
Cuidado de impresión: El Recipiente

Trujillo Muñoz, Guillermo
Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción / Gabriel Trujillo Muñoz
–1.ª edición– México: Jus, Libreros y Editores, 2016
272 pp.; 23 cm

ISBN: 978-607-9409-55-5

I. Historia de la Literatura II . Ciencia ficción

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro –incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet– y la

distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

ESTA
EDICIÓN,
PRIMERA, DE
«UTOPÍAS Y
QUIMERAS» DE
GABRIEL TRUJI-
LLO MUÑOZ SE
TERMINÓ DE IM-
PRIMIR EN LA
CIUDAD DE
MÉXICO
EN EL
MES DE MARZO
DE 2016